بكائيات المدرسة الحديثة

دراسة بلاغية من منظور أسلوبى

الدكتــورة

عزيزة عبد الفتاح الصيفي

أستاذ البلاغة والنقد المساعد

كلية الدراسات الإسلامية والعربية

جامعة الأزهر - فرع البنات بالقاهرة

١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م

بكائيات

المدرسة الحديثة

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إليــك يا أبــي

إلى روحك الطاهرة

أهدي هذا العمل

ثمرة غرسك الطيب

ابنتـــك

د. عزيزة الصيفى

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين وعليه نتوكل وإليه ننيب ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق محمد النبى الأمى الأمين ..

أما بعد ..

يعالج هذا البحث موضوعًا شغل تفكيرى ، حين كنت أطالع دواوين شعراء المدرسة الحديثة ، لأتخير نصوصًا أقوم بتدريسها للطالبات ، وقد أثار انتباهى قصيدة لأحمد زكى أبو شادى بعنوان (الأطلال) وكيف كان رأيه فى البكاء على الأطلال، وكيف تحول عن هذا الرأى بعد ما نكب ، فأخذت أبحث فى دواوين أقرانه لأجد العديد من النماذج الشعرية التى يمكن اعتبارها بكائيات هذا العصر .

إن شعراء المدرسة الحديثة بما قدموه وساهموا به فى تطوير مسيرة الأدب ، وإثراء حقل الشعر بالجديد والحديث والمستحدث ، قد أثاروا المهتمين بالشعر والمتذوقين للفن الصادق ، الذى يلمس شغاف القلوب ، فطربت الأسماع لشدوهم . وأقيمت الدراسات حولهم ما بين مدافع ومهاجم .

وقد تردد صدى العديد من شعراء تلك المدرسة فى جميع الأنحاء، ونالوا شهرة وذاع صيتهم رغم ما واجههم من انتقادات كثيرة ، من دعاة القديم ، أو ممن أرادوا الحط من أشعارهم وتسفيه آرائهم ..

إن التجارب الشعرية الصادقة لابد وأن يكتب لها الخلود ، فإن الزمن كفيل بغربلة الأعمال وتنقية الصالح منها ، لتبقى عبر العصور شاهدًا على مسيرة التطور فى مراحل الزمن المختلفة .

إن مشاعر الحزن والأسى لفراق الأحباب لا تختلف عبر الأجيال إن كانت صادقة ، فالملاحظ أن شعراء المدرسة الحديثة أكثر من عانوا حرقة الفراق ولوعة البعد ، فراحوا يعبرون عن مشاعرهم الصادقة بأحاسيس مرهفة وعواطف دافقة .

وإذا كانت مشاعر الفراق واللهفة للقاء . . هي . . هي في كل زمان فإن طرق التعبير عن هذه المشاعر قد تغيرت . لهذا رأيت أن أقدم للقارئ رؤية بلاغية لما تمخضت عنه بكائيات العصر الحديث من تناولات ذات دلالات جديدة وتراكيب فنية مستحدثة .

وإني لأرجو أن يجد القارئ ما يفتح الباب أمام تناول بلاغي نقدي جديد ، ننظر من خلاله إلى القديم نظرة إجلال وإلى الجديد نظرة تقدير .. والميدان متسع لكل قاصد ..

وما توفيقي إلا بالله .

دكتورة

عزيزة الصيفي

تمهيد

بعد أن أدى شعراء التقليد دورهم الخالد فى إحياء التراث وإعادة مسيرة الشعر إلى مسارها الأصيل ، ظهرت المدارس الحديثة ، التى نادت بالتجديد فاستقطبت عدداً من الناشئين أحدثوا ثورة عنيفة هزت ساحة الأدب فى أرجاء الوطن العربى . خاصة فى مصر والشام ، كما أحدثت آراؤهم ثورة فى محيط الشباب بعد اطلاع أكثرهم على أدب الغرب ، وحرصهم على قراءة التراث العربى القديم ، فرأوا الحاجة ملحة للتجديد والتغيير ، فنهجوا منهجاً جيداً ، يغاير ما سار عليه شعراء التقليد ، فنزعوا إلى التجديد فى الشكل والمضمون ، محاولين الخروج عن المألوف .

وبعد ثورة[١] (الديوان) التى تزعمها العقاد مع صاحبيه شكرى والمازنى ، جاءت مدرسة (أبو للو) التى دعا إلى تأليفها سنة ١٩٣٢م الدكتور الشاعر أحمد زكى أبو شادى الذى كون الجماعة ، وأصدر مجلة باسمها ، فكانت نافذة للأقلام الشابة ، من شتى الأقطار العربية ، فأخذوا يطلقون – من خلالها – صيحاتهم التقدمية والتجديدية ، ويعبرون عن همومهم ، وهواجسهم بحرية وانطلاق ، وكانت الحركات التجديدية فى نمو مطرد ، وبرزت أسماء منها أحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه بين شعراء المدرسة الحديثة شعراء مجددون يتميزون برسم تأملاتهم الفلسفية ، ونزعاتهم وأدبهم الوجدانى عن الكثير ممن عاصروهم واتفقوا فى كثير من ذلك مع بعض ممن عاصروهم أمثال خليل مطران ، وشعراء مدرسة المهجر .

---

(١) راجع حركة النقد الحديث والمعاصر د. إبراهيم الحاوى ٨٥: ٩١ الرسالة ط١/١٩٨٤م. والنقد الأدبى د. عماد حاتم ١٢٦ : ١٤٤ دار الشرق العربى بيروت ١٩٩٤.

ومما يميز موقف أبولو النقدى ، أنها لم تتبن فكرة معينة تتعصب لها ، أو مذهباً شعرياً ترفض ما سواه ، وإنما فتحت أبوابها لكل المحاولات الأدبية الناجحة ، ولكل الآراء التجديدية سواء أكانت شعراً مرسلاً ، أم نثراً متحرراً. بل لعلها شجعت أصحاب الأقلام الجديدة على الجهر بآرائهم والتعبير عن مواقفهم من الشعر الحديث بشكل عام[١] .

كما تدعو المدرسة الحديثة (أبوللو) إلى أن يجدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته فى التفكير والعاطفة والخيال ، وأن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوى العظيم الذى يشمل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأى ودين ، لا فرق فى ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً ، وبالجملة فهى تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمسه الحركة والحياة[٢] .

وتتلخص دعوتهم فى التجديد والتحرر من التقاليد العربية التى تحجرت ولسنا بصدد معالجة مذهب هذه الجماعة فقد عالجه العديد من النقاد ، من أهمهم الدكتور شوقى[٣] ضيف ، والناقد محمد مندور[٤] . وكمال نشأت[٥] . وقبلهم العقاد ، وانتهت معظم الآراء إلى أن شعراء " أبو للو " لا يجب تسمية جماعتهم بالمدرسة ، لأنهم لم يتبنوا مذهباً يلتفون حوله ، ولم يكن لهم منهج معلن فى الشعر .

---

(١) راجع حركة النقد الحديث والمعاصر ٨٦ والحداثة الشعرية العربية د. خليل أبو جهجة دار الفكر بيروت .

(٢) ديوان أبو شادى (الينبوع) المقدمة ص. ص بيروت لبنان .

(٣) راجع الأدب العربى المعاصر فى مصر شوقى ضيف ٦١ . دار المعارف القاهرة.

(٤) راجع محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى محمد مندور ٣٩ . دار نهضة مصر .

(٥) راجع أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر الحديث كمال نشأت ٤٢٠ . القاهرة .

وما يعنينا فى هذه الدراسة ، ثورة شعراء المدرسة العنيفة ضد القديم ، وكل ما يتصل به فى الشكل والمضمون ، ومحاربتهم الشديدة لعمود الشعر المتوارث ، فإن كانوا قد استطاعوا التجديد فى مناحى كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية وتعدد القافية والوزن وتغير فى الصياغة الشعرية ، واستحداث صياغات جديدة ، بل ولغة جديدة ، وانتقال من الوصف الحسى إلى الوصف المعنوى المعبر عن جوهر النفس إلى غير ذلك من طرق التجديد .

فهل استطاعوا التخلص من بكاء الأطلال والوقوف على الآثار ؟ والواقع أنه لم يتمكن شعراء المدرسة الحديثة من التخلص نهائياً من عمود الشعر العربى ولم يتمكنوا من الخروج نهائياً عن عادة القدماء، فقد وُجِدت لديهم نصوصاً تعد أثراً مشابهاً للبكائيات فى الشعر العربى ، إلى الحد الذى يجعل أحمد زكى أبو شادى يعترف بذلك صراحة ، مما دفع إلى مثل هذه الدراسة التى تلقى الضوء على نماذج من الشعر الحديث ، لكل من أحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه ، فى بكاء الأطلال والوقوف على الآثار .

نماذج لأشهر بكائيات الشعر القديم

لعل بيتي امرئ القيس[١] من أقدم ما قيل وأجوده في بكاء الأطلال حين قال:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

والأمر في (قفا) للالتماس، وقد يكون الشاعر نسج من خياله هذا الطلب ولا وجود لصاحبيه على الحقيقة ولكنه أراد التنبيه بأسلوب الأمر.

ولعل الباقلاني أول من عاب على امرئ القيس في البيتين السابقين، إذ رأى أنه: "ليس في البيتين شيء قد سبق به – امرؤ القيس – في ميدانه شاعراً، ولا تقدم به صانعاً، وفي لفظه ومعناه خلل"[٢].

ويرى هذا الخلل في اللفظ والمعنى فيقول: "إنه – أي امرؤ القيس – استوقف من يبكي لذكر الحبيب وذكراه لا تقتضي بكاء الخلي، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا على أن يبكي لبكائه ويرق لصديقه في شدة برحائه، فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه فأمر محال"[٣].

وفى تعليق الدكتور محمد أبو موسى على ما أورده الباقلانى من تحليل " أن الوقوف على الديار حال من الأحوال يغلب على الشاعر

---

(١) شرح المعلقات العشر . اعتنى بجمعه أحمد بن الأمين الشنقيطى . دار الكتب العلمية. بيروت ١٤١٨هـ/١٩٩٧م .

(٢) إعجاز القرآن للباقلانى ٢٤٤ دار الكتاب العربى ، بيروت .

(٣) المرجع السابق ٢٤٤ .

فيها وجـده وشجنه ، وتحـول فيها عن أحوالها ، فيسأل ويستنطق من لا يجيب ولا ينطق ، ويبث أشجانه وأشواقه أحجاره وملاعبه ويحتضـن الثمام وموقد النار ، فلا غرابة أن يستوقف الصاحب وأن يستبكيه " [١] .

والباقلاني بكلامه هذا لم يقصد أن يعيـب البكائيـات كغـرض شعري وإنما هو يعيب بيتي امرئ القيس، وقد يلحظ القارئ للبيتيـن أن الشاعر، لجأ لمشاركة الصديق له همه، وقد جرى في ذلك على عـادة الشعراء العرب قديماً، من مخاطبة الرفيـق أو الرفيقيـن أو الرفقـاء، والاستعانة بهم على سبيل المشاركة الوجدانية لتخفيف حالـة الحـزن والألم، لفراق الأحباب، كما استعانوا بهم في أغراض الوصف والمـدح والهجاء، وغير ذلك من أغراض متعددة وكل القصد هو أن يجد الشاعر من يشاركه همومه سواء كان الرفيق حقيقياً أو متخيلاً..

ولا عجب أن يطلب الشاعر من رفيقيه الوقوف معه للبكاء، ولم يقصد البكاء على الحقيقة ، وإنما هو نوع من المبالغة فـي المشـاركة الوجدانية التي تصل إلى حد البكاء، وهو بذلك يريد أن يصـور مـدى تألمه الشديد حين وقف بسِقط اللوى وبين الدخول وحومل يتذكر الحبيب ويرى منازله وقد صارت أثراً وطللاً..

وإن كانت الدراسة ليست بصدد الحديث عن بكائيات الشـعراء قديماً، وكيف أنهم ألزموا قصائدهم هذه البداية الطللية، حتـى صـارت أساساً في عمودهم الشعري الذي اتبعوه بدقة ودون إخلال في أصل من أصوله.. إلا أنه يمكن القول أنه قد أفرغ العديد من العلماء والبـاحثين همهم للرد على الباقلاني وإظهار القيمة الفنية في البيتين والتركيز على

---

(١) الإعجاز البلاغى ٢٨٦ ، ٢٨٧. ، م وهبة القاهرة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م .

أن امرأ القيس من الشعراء الذين أجادوا الوقوف على الطلول فقد ذكر ابن رشيق رأي العلماء في شعر امرئ القيس، فقال: "قال العلماء بالشعر إن امرأ القيس لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها، لأنه قيل: إنه أول من لطف المعاني، واستوقف الطلول ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وفرّق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرّب مأخذ الكلام، فقيّد الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه"(١).

وقد كان "للشاعر في سقط اللوى وفي الدخول وحومل ذكريات ينبض بها قلبه ووجدانه، إذ كثيراً ما كان فيها لقاء أو انتظار أو سعادة أو ألم وأن الذكريات لترتبط بالأماكن ارتباطاً وثيقاً، ولذا حرص الشاعر حرصاً شديداً على تحديد منزل حبيبته، ولكن ليس للبيع كما يتندر الباقلاني، ولكن قلبه شديد التلهف إلى هذه الأماكن شديد الحنين إليها موصول بها"(٢).

" إن الباقلاني لا يستطيع أن يدرك مبلغ الإيحاء الذي يشع من الأمكنة، وللأمكنة أرواح تعلق بالنفوس فتحملها على المحبة، والعرب قوم رحل موزعون بين الأمكنة ومن يدرينا لعل كل ذكريات الشاعر كانت معلقة بتلك الأمكنة"(٣).

والباقلاني حيث وقف عند حدود اللفظ والمعنى الحرفي لم يكن موفقاً في ذلك، إذ أنه لم ينتبه إلى هذا النسج المحكم في البيتين.. وهذه

---

(١) العمدة: ٧٧/١. دار الفكر العربي . بيروت .

(٢) أسس النقد الأدبي، د. أحمد بدوي: ١٠٥. دار الفكر العربي . بيروت .

(٣) النقد المنهجي: ٣٢٩، محمد مندور، دار نهضة مصر، ١٩٧٢م، القاهرة.

القوة الخفية التي تربط الألفاظ بعضها ببعض فتجعل البيتين وكأنهما جملة واحدة، وما يترتب على ذلك من توازن موسيقي رائق يدل على الحالة المزاجية التي انتابت الشاعر حين مرّ على الديار، فكانت تلك الأماكن تذكره بالحبيب فيزداد حزنه ليصل إلى درجة البكاء ربما البكاء المعنوي، أو الحقيقي إن لزم الأمر فالذكرى تؤثر في الشعراء وتدفعهم إلى مناجاة الطلول.

يقول ذو الرمة[١] :

أمنزلتَي ميٍّ سلام عليكما	هل الأعصر اللائي مضين رواجع
وهل يرجع التسليم أو يكشف العمى	ثلاثُ الأثافي والرسوم البلاقع

إذ يخاطب منزلتي مي، ويتساءل بغرض التمني أن ترجع الأعصر التي مضت ليلتقي بـ(مي) ويراها ويعود ما كان بينهما في نفس المكان.

ويقول أبو نواس[٢]:

إذا مررت على الديار مسلماً	فلغير دار أمية الهجران

إن الهجرة والترحال والتنقل، كانت من صفات العربي في الصحراء فقد كانت الظروف الطبيعية التي تعرضوا لها، هي السبب في ارتحالهم من مكان لآخر، بحثاً عن الماء والكلأ، فكانوا يجتمعون

---

(١) ديوان ذى الرمة ١٢٧٣/٢ شرح الأصمعى . تحقيق د. عبد القدوس أبو صالح . مؤسسة الإيمان . بيروت .

(٢) ديوان أبى نواس ٥٦٥ تحقيق بدر الدين حاضرى ومحمد حمامى . دار الشرق العربى . بيروت ١٤١٢هـ/١٩٩٢م .

ويفترقون مما يؤدي إلى فراق الأحبة، فيثير ذلك شجون الحبيب وخاصة إذا كان شاعراً فينطلق إلى الأماكن التي كانت مرتعاً لحبه، يناجيها أو يطلب من رفيقه أن يشاركه همومه ويصف له كيف كانت تلك الديار أيام أن كان بها الحبيب وذكرياته معه.

ولنتأمل – أيضاً – قول أبي ربيعة[١]:

سائلا الربعَ بالبلاد وقُولا	هجت شوقاً إلي الغداة طويلا
أين حيٌ حلُولٌ إذ أنت محفو	فٌ بهم آهلٌ، أراك جميلا
قال: ساروا، فأمْعَنوا، واستَقَـ	ـلوا برغمِهِنَّ ولو وجدت سبيلا
سَئِمُونَا وما سَئِمنا جواراً	وأحبُّوا دِمَنَّةَ وسهولا

ويعلق الدكتور أحمد بدوي على أبيات أبي ربيعة قائلاً: "وهو إحساس صادق يحس به من يقف على ديار حبيب رحل، فإن رؤيته لتلك الديار تهيج فيه لواعج الشوق، وتجعله يتلفت حوله، فيرى أحبابه قد ارتحلوا فيسأل الدار عنهم، وقد كان يراهم فيها زينة وجمالاً، ويصغي إلى الدار كأنها تجيبه بأن أحبابه قد غادروها، وأمعنوا في البعد ومضوا لا يلوون على شيء فهو يتبعهم بعينه وقلبه"[٢].

ومن ذلك أيضاً قول ابن عربي[٣]:

يا طللاً عند الأثيل دارساً	لاعبت فيه خرداً أوانساً
بالأمس كان مؤنساً وضاحكاً	واليوم أضحى موحشاً وعابساً

---

(١) ديوان عمر أبي ربيعة ٣٣٣ دار صادر . بيروت .

(٢) أسس النقد الأدبي ١٤٧ .

(٣) ديوان ابن عربي ٧٧ دار صادر . بيروت .

نأوا فلم أشـــعرهم، ومـــا دروا أن عليهم من ضميري حارســـاً
حتـــى إذا حلـــوا بقفـــر بلقـــع وخيمـــوا وافترشـــوا الطنافســـا
عاد بهم روضـــاً أغـــن يافعـــاً من بعد ما قد كان قفـــراً يابســـا

وابن عربي شاعر صوفي متأمل لذلك فالوقوف في الأبيات على الطريقة الصوفية يقول الدكتور عبد الرؤوف مخلوف عن هذه الأبيـات: "ترى فيها تناولاً للأطلال تتعاورها مظاهر متقلبة بين الرغد والنعومـة والأنس، وبين الجهامة والخشونة، والوحشـة ، وليسـت النعومـة ولا الخشونة، ولا الجهامة ولا الوحشة بمعهودة لذاتها، وإنما ذلك رمز كلـه يلجأ إليه الصوفية في ساعة الوجد"(١).

ويقول الدكتور عاطف جودة نصر، معلقاً على الأبيات: " إنـــها موضوع إسقاطات لأحوال نفسية متعارضة، وهو لا يبدو فـــي وضـــع انفصال عن الأوانس اللاتي يرمز الشاعر بهن دائمـــاً إلـــى النفـــوس والأرواح لأن ابن عربي، رجل صوفي، وبتعبير عالم النفـــس يونـــج: يرمز ابن عربي بهن إلى أشكال وصور نفسية"(٢).

إذاً كان للصوفية باع ـــ أيضاً ـــ في الوقوف علـــى الأطـــلال، وننتقل إلى أبيات أخرى للبحتري(٣) في مقدمة لقصيدة يصف بها بركـــة بناها المتوكل..

---

(١) من قضايا اللغة والنقد والبلاغة د. عبد الرؤوف مخلوف ٢٥٥، م الفلاح، ط الكويت، ١٤١٠هـ ـــ ١٩٨١م.

(٢) مجلة فصول، المجلد١، عدد ١١٥٠١.

(٣) ديوان البحتري ٣٤/١ دار صادر . بيروت . لبنان .

يبدأ القصيدة بمقدمة طللية يقول:

ميلوا إلى الدار من ليلى نُحييـــها   نعم ونسألُها عن بعض أهليـــها
يا دِمْنَةً جاذبتها الريحُ نهجتـــها   تبيتُ تنشرُها طــوراً وتطويـــها
لا زلتِ في حللٍ للخير ضافيـــةٍ   ينيرُها البرقُ أحيانـــاً ويسـديها
تروح بالوابل الداني روائحـــها   على ربوعك أو تغدو غواديـــها

فمن الواضح أن الشاعر لم يذكر هذه الأبيات إلا لجعلها مقدمـــة لوصف بركة المتوكل وهو بذلك يتبع عمود الشعر العربي، بمجـــرد أن ينتهي من البداية الطللية يتفرغ لوصف تلك البركة التـــي يقــول فـــي مطلعها:

يا من رأى البركة الحسناء رؤيتــها   والآنسات إذا لاحـــت مغانيـــها

ونموذج آخر لأبي العلاء المعري[1] يقول فيه:

مغاني اللوى من شخصكِ اليوم أطــلالُ   وفي النوم مغنى من خيالك محــلالُ
وأبغضتُ فيـــكِ والنخـــل يـــانعٌ   وأعجبني من حبكِ الطلح والضــال

يخاطب الشاعر محبوبته قائلاً: إن المنازل منك خاليـــة ولكـــن خيالك كثير الحلول في عيوننا عند النوم، وقد أبغضتُ لأجلـــك النخـــل وأحببت أشجار البادية لأنك بدوية، وأبو العلاء الشاعر الكفيف كـــان ــ دائماً كما يتضح من دراسة شعره ــ يرى في المنام خيال المحبوبـــة أو طيفها، ليعينه على قرض الشعر والوصف، لأنه لم يرها رؤيـــا العيـــن لذلك جعل الطيف والخيال زاده في الوصف.

---

(١) سقط الزند لأبي العلاء المعرى ٢٤٣ شرح أحمد شمس الدين . دار الكتب العلميـــة . بيروت ١٤١٠هـ/١٩٩٠م .

ونموذج آخر للبكاء بالأطلال من شعر أبي تمام[1] يقول:

من سجايا الطلـــول ألا تجيبـــا فصواب من مقلتي أن تصوبــــا
فاسألنها واجعل بكـــاك جوابـــا تجد الشـــوق ســـائلاً ومجيبـــا
قد عهدنا الرسوم وهي عكـــاظ للصبا تزدهيـــك حســـناً وطيبـــا

فأبو تمام ينعي على هذه الطلول ويرى من خصالـــــها أنـــها لا تجيب الباكي، فإن هذه الرسوم كانت سوقاً للصبا – شبهها بسوق عكاظ – كان العشاق يرتادونها من كل مكان.

فتلاحظ أنه رغم تمرد شعراء العصر العباســـي علـــى البدايـــة الطللية للقصيدة العربية، إلا أنهم لم يتخلوا تماماً عنها ومن ذلك أيضـــاً لأبي تمام ينعي فيه فراق الأحبة وهجرهم، وما يسببه ذلك من اللوعـــة والألم والتقرح، وخاصة أنه لا أمل في أن يتقاربوا فيسكب الدمع مـــن أجلهم ويقول[2]:

على مثلها من أربع وملاعــــب أذيلت مصونات الدموع الســـواكب
أقول لفرحان من البين لم يضـف رسيس الهوى بين الحشا والترائب
أعني أفرّق شمل دمعي فـــإنني أرى الشمل منهم ليس بالمتقارب

وإذا كان التمرد على القديم ظاهرة تاريخية ، تعبر عن طبيعـــة الأجيال منذ أن خلق الله الإنسان ، فإن التمرد على أدب البادية وروحها

---

(١) ديوان أبي تمام للصولي . تحقيق خليل محمود عساكر وآخريـــن ٢٢٧ دار الآفـــاق الجديدة . بيروت ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .
(٢) ديوان أبو تمام ١٢١ .

ومحاولة التجديد فى عصر الدولتين الأموية والعباسية ، حيـــن عــرف الشعراء الحدائق ومجالس الترف وغيرها من الوان الملابس والمطاعم.

فنجد الشعراء المحدثين أمثال أبو تمام وأبـــو نـــواس وغـــيرهم يدعون إلى التجديد ومن ذلك دعوة أبى نواس هجر البدء ببكاء الأطلال، كما كان فى الشعر الجاهلى ، ودعا إلى التجديد ، فبدأ بما يـــهوى مـــن وصف الخمر إذ يقول :

صفة الطلـــول بلاغـــة القـــدم فاجعـــل صفـــاتك فى ابنة الكرم[١]

ومع ذلك لم يستطع شعراء الدولتين التخلص نهائيًا من البكائيات، ولم يخلص الأدب تمامًا من ذكر البادية ومظاهرها . ذلك لأن الجديـــد يتأثر بالقديم، ولا يستطيع المحدث إغفال القديم تمامًا والبدء من الصفر ، إن الحياة والأصالة تفرض على المعاصر أن يستمد قوته من تراثه فهذا يأخذ من ذاك ، فيسير الجديد على منهج القديم ، ثم يتقدم حثيثًـــا نحـــو التغيير والتجديد .

ولذلك نجد مصطفى صادق الرافعي يدعو فى العصر الحديـــث إلى هجر الوقوف بالأطلال وبكائها فنادى بما يتحتـــم علـــى الشـــاعر المعاصر الذى لم يعد يعلم عن البادية سوى آثارها فى الأشعار ، لذلـــك يهتف قائلاً :

يا سعد هذا عصرنا فدع النيـــــ ـــاق يشفها الاتـــهام والإنجـــاد[٢]
واهجر حديث الرقمتين وأهلـــه بادت ليـــالى الرقمتيـــن وبـــادوا

(١) ديوان أبى نواس . تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى ٥٧ ط مصر . القاهرة ١٩٥٣ .
(٢) ديوان مصطفى صادق الرافعى ٧٢/١ ط دار الكتب . القاهرة .

هكذا كانت نظرة الرافعي للتجديد ، لأن شعراء هـــذا العصـــر حملوا على عاتقهم هموم الأمة العربية، فجاء شعرهم صدى لأفكارهم .

وفرق بين تمرد الشعراء والمحدثين في العصر العباسي علـــى البدايات الطللية ، وبين تمرد المدرسة الحديثة على البكائيـــات بصفـة عامة ، فإن الشعراء المحدثين قديماً رأوا أن يغيروا من نظام القصيـــدة العربية وعمودها الشعري، وألا يتقيدوا بضـــرورة المطلـــع الطللـــي، فجاءت قصائدهم في الغالب خالية من تلك البدايات التـــي الـــتزم بـــها الشعراء قبلهم منذ الجاهلية.

أما شعراء المدرسة الحديثة فقد ظهر تمردهم على هذا الغـوض من الشعر ، وأنه لا يجب على الشاعر أن ينتحب ويبكي الديار والآثـار ولكن – كما سوف نلاحظ – شعرهم لم يخلُ من البكائيات ولكن برؤيـا مختلفة.

ونخلص من ذلك كله – كما سوف تؤكد الدراسة – أن قضيـــة البكاء على الديار والوقوف بها للتغني بذكرى الحبيب، مـــن أغـــراض الشعر التي لن تندثر بمرور الزمن والتطور لأنـــها تتعلـــق بوجـــدان الشاعر، صاحب الحس المرهف عندما تواتيه الذكريات أو يمر علـــى الأماكن التي جمعته بمن أحب فيهيج ذلك أشجانه، ويتألم لبعـــده عنـــه وفراقه له.

ولم يكن الشاعر العربي وحده الذي يبكي الديار والأطلال ففـــي مختلف الأمم والشعوب يوجد من الشعراء من بكوا الأطلال وعـــالجوا مثل هذه المواقف فقد ذكر الدكتور عبد الرؤوف مخلـــوف[١] قصيـدة

---

(١) من قضايا اللغة والنقد والبلاغة ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٣ .

للشاعر الفرنسي "لامارتين" حينما تذكر حبيبته "ألفير" التي التقى بها على ضفاف البحيرة، وقضى معها خمسة عشر يوماً من عام ١٨١٦م ثم يفترقان على أن يلتقيا ثمة من عامهما القادم، ولكن يشاء القدر أن يعود "لامارتين" إلى ذلك المكان، ولا تعود إليه "ألفير" لأن الموت يكون قد طواها في من طوى بذات الرئة، فيناجي "لامارتين" البحيرة وما به عشق البحيرة، ولكنها كانت الملتقى مع من أحب وفقد.. وإذا هو يقول:

أيتها البحيرة لم يكد العام يتم دورته..

ومع ذلك انظري..

ها أنا ذا وحدي جالس فوق هذه الصخرة..

التي رأيتها تجلس عليها..

وإلى جوار أمواجك الغزيرة التي كانت ستعود إلى رؤيتها..

....

والقصيدة طويلة، يناجي فيها الصخرة والبحيرة، على عادة شعراء الرومانسية، في الغرب.. وعادة شعراء الرومانسية في الشرق، ومما أكدته الدراسات، أن شعراءنا في الشرق قد تأثروا بالرومانسية الغربية في اختيار الموضوعات، فالمتأمل في قصائدهم يلحظ اهتمامهم بالوقوف على الصخرة وشاطيء البحر والنهر والبحيرة، يقفون لحظات تأمل وتذكر ونحيب وشكوى الزمن الذي يفرق والمكان الذي أصبح خالياً من الأحباب، ولم يتبق سوى الصور والخيالات والذكريات، فتنطلق المشاعر السجينة في خواطر الشعراء ينظمونها ألحاناً شاعرية يكتفى فيها بالتلميح والإشارة إلى لمحات من هذه الذكريات، يذكرونها

في أماكنها ومواطنها، ليس حباً في تلك الأماكن، وانتشاءً بالتواجد فيـــها أو عندها ، إنما حباً فيمن سكنها، وصدق أمرؤ القيس[١] حينما قال :

وما ذكر الديـــار شـــغفن قلبـــي ولكن حب من ســـــكن الديـــارا

وتبدأ الدراسة بقصيدة (الأطلال) لأحمد زكى أبو شادى وقبـــل الدخول فى التحليل النقدى البلاغى ، نتعرف فى عجالة ســـريعة علـــى الشاعر .

---

(١) ديوان امرئ القيس ١١٠ .

أحمد زكى أبو شادى

حياته ثقافته ، أثاره ، آراء النقاد عنه :

ولد بحى عابدين بالقاهرة عام ١٨٩٣م تدرج فى مراحل التعليم المختلفة إلى أن دخل كلية طب القاهرة ولكنه تركها بعد سنة واحدة ، ثم مرض وطال مرضه ، وبعد شفائه سافر إلى إنجلترا لتتاح له فرصة إتمام دراسته للطب وظل هناك يعمل مساعداً فى المعمل(البكترولوجى) بلندن ، ثم تخصص فى دراسة النحلة وأسهم فى تأسيس معهد النحل الدولى ١٩١٩م ، كذلك أثناء وجوده فى لندن عمل على تأسيس النادى المصرى ونظم احتفالاً لاستقبال الزعيم الوطنى محمد فريد .

عاد إلى مصر يعمل فى الوظائف متنقلاً بين المحافظات المختلفة، إلى أن أصبح وكيلاً لكلية الطب بالإسكندرية . وفى عام ١٩٤٦م سافر إلى أمريكا مهاجراً وبقى بها حتى وافته المنية عام ١٩٥٥م .

وكان الدكتور أبو شادى واسع الثقافة لاطلاعه على الثقافة الغربية وقراءاته المتنوعة فى كتب التراث ، وكان أكثر تأثراً بالأدب الإنجليزى والحركات الأدبية الحديثة فيه . وهو مؤسس جماعة أبو للو الشعرية فى مصر ، وقد دعا لرئاستها أمير الشعراء أحمد شوقى فرأسها شهوراً ثم مات ١٩٢٢م ، فدعا لرئاستها خليل مطران .

وقد بذل أبو شادى جهوداً فائقة فى تكوين هذه الجماعة واستمرارها ، والدفاع عنها أمام كل من حاربوها ، من النقاد ، وللشاعر عدد كبير من الدواوين ، منها على سبيل المثال : (أنداء الفجر ، زينب ، مصريات ، أنين ورنين ، شعر الوجدان ، الشفق الباكى ، الشعلة ، أطياف الربيع) إلى غير ذلك من دواوين مطبوعة

وغير مطبوعة ، وما كتبه ونشره من مقالات أدبية ونقدية وما ألفه من كتب علمية فى النحل والجرائيم .

وقد تضافرت جماعة (أبو للو) وتعاونت فى سبيل خلق نهضة أدبية نقدية ، وعن أهمية التعاون يقول أبو شادى : " إنى أنتسب إلى مدرسة اشتراكية فى الأدب تؤمن بالتعاون إيماناً لا يضحى بالشخصية ولا بالآثار الذاتية لأى فنان ، وإنما تنزع إلى التساند على إظهار المواهب المتنوعة ، وتعترف بأن صور الجمال غير محدودة ، وأن جميعها جديرة بأن تتبوأ مكانها تحت الشمس "[١] .

ولأن جماعة أبوللو لم تتبن فكرة معينة تتعصب لها ، أو مذهب شعرياً ترفض ما سواه ، فقد فتحت أبوابها لكل المحاولات الأدبية الناجحة ، ولكل الآراء التجديدية ، ومنحت هذه الأقلام حرية مطلقة فيما يكتبون ، لذا فقد أثارت النقاد المحافظين .

ولعل الحركة النقدية التى نشبت بين أبى شادى والعقاد من أوجع المعارك على (أبوللو) وأشدها صلابة ، فضلاً عن التهم التى وجهها العقاد نفسه لمجلة (أبو للو) فإنه أفسح المجال لأحد أتباعه للنيل من أبى شادى نفسه ، فبعد المقارنة التى عقدها الرجل بين العقاد وأبى شادى خلص إلى أن المقارنة بينهما غير سليمة[٢] ولعل تلك المعارك كانت من أسباب هجرة أبى شادى إلى إنجلترا .

وبرغم اعتراض النقاد ومنهم شوقى ضيف ، ومحمد مندور على تسمية جماعة (أبوللو) مدرسة أدبية ، لأنها لا تحدد مذهباً محدداً

---

(١) مقدمة ديوان أبو شادى (الينبوع) ٢١٣ . دار مصر للطباعة . القاهرة .

(٢) مجلة الأسبوع عدد ٢٦ سبتمبر ١٩٣٤م ص ٩ وما بعدها .

وتفتقد إلى التخطيط الفنى ، فيرى الدكتور إبراهيم الحاوى[١] أنه من التعسف أن ننفى الصفة الفنية لمدرسة أبو للو ، وأن نهمل دورها النقدى فى بعث الحركة الشعرية المعاصرة .

ويدافع كمال نشأت عن مذهب أبو للو فى الشعر ، ويثبت بالنماذج الشعرية التى عرضها لأفراد تلك المدرسة اجتماعهم على هذا اللون من الشعر الرومانسى فقال : " إننا نرى خطوطاً عامة حاسمة تحدد لوناً واحداً هو لون الرومانسية المذهبية فى شعر أعضاء جماعة أبو للو الذين قاموا برسالتها ، وتابعوا نشاطهم الأدبى على صفحات مجلتهم ، وكانوا لصيقين بأبى شادى مؤسس هذه المدرسة فإذا ذكرنا جمعية أبوللو تبادرت إلى الذهن فوراً هذه الأسماء: إبراهيم ناجى ، حسن كامل الصيرفى ، مصطفى السحرتى ، صالح جودت ، مختار الوكيل ، محمود حسن إسماعيل ، على محمود طه ، وهؤلاء هم شعراء الجمعية الذين ساعدوا على نهضة الشعر العربى الحديثة وتخطيه مرحلة من مراحل تطوره الدقيق "[٢] .

وإذا كانت هذه الجماعة قد فتحت أبوابها لكل الأقلام الشابة والحرة فمما لا شك فيه أن جميع من انضموا إليها كانوا متأثرين فى هذه المرحلة بالتيار السائد فى العالم كله وهو تيار الرومانسية ، وتأثرهم بالحركة الأدبية العالمية كان واضحاً .

وانسياق الشعراء وراء التجديد والرغبة فى بناء حياة أدبية جديدة جعلهم يشجعون كل فكر متجدد متطور ، فإذا أخذ عليهم عدم الإعلان

---

(١) راجع الأدب العربى المعاصر فى مصر ٦١٠ وما بعدها .
(٢) أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر الحديث ٤٢٠ .

عن منهج واضح ومذهب محدد ، فإن دور الناقد أن يبحث فى أفكـارهم ويحدد مذهبهم .. فعلى الأديب أن يقول وعلى الناقد أن يحلل .

الأطــلال :

جدد الشاعر بهذه القصيدة غرضاً من أغراض الشعر كاد يندثـــر فى زمن التجديد الشعرى الذى تلا عصر الإحياء وعودة الشـــعر إلـــى منابعه الأصلية يستمد منه ويسترجع عبق التاريخ ولغة التراث التليـــد ، إذ ظهرت طائفة من الشعراء تدعو إلى التجديـــد فـــى بنـــاء القصيـــدة والصياغة والأسلوب والأغراض .

فاعتبر البكاء على الأطلال من أغراض الشعر المعيبـــة ، التـــى تنقص من قدر الشاعر ، ونادوا بضرورة مخالفة القدماء ، وقد صـــرح أكثر من شاعر بوجوب عدم الانزلاق فى هذا المنزلق ، ومع ذلك فـــإن بعض الشعراء لم يتمكنوا من تخليص شعرهم تماماً من هـــذا الغـــرض القديم الجديد ، فبكاء الأطلال ليس عيباً ولا نقيصـــة ولكنـــه اســـتجابة لتجربة قد تكون ذاتية شعورية يرغب الشاعر فى التعبير عنها ، وقـــد يكون فرصة لعملية إسقاط انفعالى ، فى لحظة من لحظات الاضطـــراب النفسى الشعورى، يجد هذا الغرض متنفساً تعبيرياً له.

وأبو شادى كان من هؤلاء الشعراء الذين راحوا منددين بـــهذا الغرض ، فنراه فى أكثر من موضع فى شعره رافضـــاً للبكـــاء علـــى الأطلال والوقوف على ذكرى الأحباب ، ولم يدر ، أنه سيمر بتجربـــة حقيقية ، فى الحياة تؤثر فيه ، وتدعوه لنظم قصيدتـــه (الأطـــلال) ، بدافع حماسى فياض ، وجد أنه لا يمكن التعبير عنه إلا ببكاء الأطلال . ولا عيب فى ذلك ، فإنه بعد أن كان يضحك من جوى الشعراء شـــرب من مشربهم فصار مثلهم يبكى ويقول :

كم كنت أضحك من جوى الشعراء   النـــائحين على الزمان النـــائى
المكثرين من الطلول وندبهـــا   فى الشعر فى جنف عن الأحياء
حتى نكبت بما قضيت فطاب لى   ذكـــر الطلول ولوعتى وبكائى
وكأننى الطلل المهيـــل بنفسه   من بعـــد ما قدرت أنت فنـــائى
أمشى كأنى ظل أمس ضاحك   أختص دون الأمـــس بالظلماء
والناس لا يدرون خافى لوعتى   لو يفقهـــون مظاهر الشـــهداء
وأزور بيتاً كنت أنـــت نجومه   وسماءه فغـــداً بغــــير سمـــاء
وأطوف فى حجى وإن هو لم يبت   عندى ســـوى طلل ينوح إزائى
طلل على طـــــلل يئن وهكذا   قضيت ســـاعة عبرتى ودعائى
وبكيت فى حرق زمان شبيبتى   فلقـــــد أبيـــت مضرجاً بدمائى
وتركت والده المســـن أخصه   بمدامعـــــى وتلهفـــى ورثائـــى
أرديته بهـــــواك ثم تركتنـــى   وأنا الجـــريح أذوق كل فناء
وأرى العزاء هنيهة فى خافقى   وأعود أهجـــر خافقى وعزائى
وأعود أســـأل عنك كل شهيدة   بالأمـــس فى نبت لقيت وماء
وأسائل الأطيـــار فـــوق منازل   شحبـــت فلا تدرى حزين ندائى
وأسائل الأشـــجار وهى بأمسنا   كانت كأطفــــال من الرقباء
وأســـائل الليـــل الذى ما خاننى   قبـــلا فما يدرى زمان ولائى
حتى الكواكب فى السماء تنكرت   والبدر ، أو صارت من البلهاء
نسيت زماناً كان منك ضياؤها   عند اللقاء وكنت أنت ضيائى
وكأنما هـــذى العوالم أصبحت   بنـــواك أطلال بغـــــير رجاء

التحليل البلاغى للأبيات :

قبل الشروع فى تحليل الأبيات الشعرية ونقدها يمكـن القـول إن القصيدة اعتمدت إلى حد كبير وحدة البيت وكأن أبـو شـادى أراد أن يحفظ لهذا الغرض الشعرى شكله الموروث ، فيقول :

كم كنت أضحك من جوى الشعراء النـائحين على الزمان النـائى
المكثرين من الطلول وندبهـا فى الشعر فى جنف عن الأحياء
حتى نكبت بما قضيت فطاب لى ذكـر الطلول ولوعتى وبكائى

بدأ بأداة استفهام (كم) غير العاملة ، للتنبيه على أنه كثيرًا ما كـان يتعجب من هؤلاء الشعراء النائحين ليفاجئ المتلقى فيما بعد بهذا التحول الكبير فى فكره ورأيه ، ويستهل قصيدته بثلاثة أبيات ، يوضـح مـن خلالها كيف كانت نظرته للشعراء النائحين على الأطلال ، وكيف كـان يضحك على أشعارهم إذ كانوا يكثرون من البكاء وندب الطلول ، ظنـاً منه أنهم مالوا وانحرفوا عن الأحياء، وقد ألح فى قصائده على ضرورة مخالفـة القدامى من الشعراء ، وقد شرح فى أكثر من موقف بأنه لـن يبكى الأطلال كما فعل السابقون، حتى نكب فغير رأيه، وبكى الأطلال، " ولا ينقص إلا أن يستوقف الصحب فيكون كشعراء الجاهلية "[١] .

والشاعر يبدأ بالتصريع[٢] فى البيت الأول على عـادة الشـعراء القدامى فى (الشعراء .. النائى) ولا يكرره بعد ذلك فى أى بيت مـن

---

(١) أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر الحديث ٤٢٠ .

(٢) التصريع : هو أن يقصد الشاعر لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول مـن القصيدة كمقطع المصراع الثانى وقد فعل ذلك المتقدمون والمحدثون ، ويرى القدمـاء أن ذلك يدل على اقتدار الشاعر وسعة تبحره ودقة فكره ويدلك على ذلك قول أبى تمام: وإنما يروقك بيت الشعر حين يصرع ، انظر قانون البلاغة لأبى طاهر البغدادى ١٢٨ – ١٢٩ تحقيق د. محسن عجيل م. الرسالة ، بيروت ط٢ ، ١٩٨٩م .

أبيات القصيدة ، ويبدأ بقوله (كم كنت أضحك) ، وينتهى بقوله (حتى نكبت) هكذا غير نظرته تجاه هؤلاء الشعراء النائحين فقد كان يضحك منهم ثم صار منكوباً فى الأحبة مثلهم فطاب له ذكر الطلول والوقوف عليها وبكائها .

إن ما حدث له جد خطير ولا يجد متنفساً سوى النوح والبكاء لترتاح نفسه ولكن متى ارتاحت نفس شاعر منكوب ، وقد حباه الله نفساً حساسة وروحاً شفافة فجاءت المطابقة عفوية بين (أضحك والنائحين) قصد الشاعر توضيح هذه المفارقة العجيبة ثم هذا التحول المفاجئ حين نكب .

بدأ بالاعتذار لشعراء الطلول واعتراف بأهمية هذا الغرض الشعرى حتى أنه يقول :

وكأننى الطلل المهيل بنفسه   من بعد ما قدرت أنت فنائى

بصورة تشبيهية واضحة جعل الشاعر من نفسه طللاً ثم يصف هذا الطلل بالمهيل زيادة فى المبالغة ، وإشعاراً بمدى فداحة ما حدث وسبب فى انهياره المعنوى .

إن هذا المصاب قد نال منه وأثقل كاهله فأصبح جسداً منهاراً ونفساً متعبة مفجوعة .ويلقى على محبوبته اللوم لأنها السبب فى ذلك فى قوله (قدرت أنت فنائى) قصر بضمير الفصل (أنت) كونها التى قدرت فناءه . ويستمر الشاعر فى وصف حاله فيقول :

أمشى كأنى ظل أمس ضاحك   اختص دون الأمس بالظلماء

يشبه نفسه بظل أمس ضاحك ، والمشبه به من العبارات التى ألفها شعراء الرومانسية فى لحظات الشقاء والتعاسة ، ورؤية الشاعر هنا

قاتمة ، وإحساسه مقبضاً ، انعكس ذلك على المشبه به (ظل أمس) إذ جعل للأمس ظلاً ثم جعل هذا الظل ضاحكاً - تجوزاً - هكذا أراد تصوير حسه الباطنى المأزوم .

فقد غدت الصورة أكثر شمولاً واتساعاً من التشبيه الذى يقتصر على عقد مماثلة بين طرفين ، اكتسبت بعداً معنوياً ، أتاح لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للماثلة أو ربطها بالمشابهة ، وبذلك أصبح جمالها فيضاً داخلياً إيحائياً نابعاً من كونها صورة فحسب[١] .

وقد طالعنا الشعراء بمثل هذه الصور فى مرحلة التجديد فكانت تمثل رؤية جديدة ثم أصبحت الآن من الصياغات المألوفة والمعروفة ، فقد صدرت جديدة مبتكرة فى شعر المجددين ، فإن الصورة " قد تستثار مرة على سبيل المجاز ، وإذا تكرر ظهورها تغدو رمزاً ، والرمز حين يكبر وينمو فى التراث الحضارى والثقافى للأمم بدائية أو متحضرة يتحول إلى أسطورة "[٢] . فالصورة إذا تكررت صارت مألوفة ، ودالة على عصرها .

والشاعر لا يكتفى بتصوير نفسه بظل أمس ضاحك ، بل يخص نفسه أيضاً - بالظلماء من هذا الأمس والظلماء تلائم مشاعر الوحشة

---

(١) النصوص الأدبية د. على عبد الحليم محمود ٢٥٥ عكاظ ط١ ، ١٩٨٢م .

(٢) للمزيد راجع : الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ١٢٥ وما بعدها ط٢ الأندلس بيروت ١٩٨١م .

والصورة فى الشعر العربى ، على البطل ١٥: ٣٨. ط١ بيروت .

ومقالة فى اللغة الشعرية ١١: ٣٤ ، ١٢٧ : ١٣٤ ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠م .

الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان يمنى الأسعد ١١٦:١٤٣ فى الصورة الشعرية سلسلة دراسات نقدية دار الفارابى بيروت ١٩٧٩م .

والغربة التى يعانيها ، لذلك يربط الصورة بشعوره وإحساسه ، فالصورة لم تتوقف عند مجرد التشابه الخارجى بين الأشياء ، فالظلمة أداة لنقل مشاعر الحزن والألم .

ورؤية النقد الحديث لمثل هذه الصور ، تختلف اختلافاً بيناً عن الرؤية البلاغية القديمة التى رأيناها تعتد بالتشبيه الحسى...(١) . " بل إنها تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس "(٢) .

وتقييد المشبه به (ظل أمس) بكونه ضاحكًا إشارة إلى الأيام الخوالى ، وقت أن كان ينعم بالسعادة ، أصبحت تلك السعادة ذكرى تحملها ظلال الأمس المنصرم .. حتى أن الشاعر صار هو نفسه ظل أمس ، يمشى بين الناس .

ولنتأمل رد الأعجاز على الصدور فى (ظل وبالظلماء)، وتكرار لفظ (أمس) وكيف اختار الظلماء لتكون إشارة واضحة لما انتابه من حالات حزن وكآبة جعلته مختصًا بظلمة الأمس ، يمشى بين الناس يضحك وفى قلبه غصة من الألم ويشعر أنه وحيد غريب ، لأنه لا يجد المشاركة الوجدانية أو المواساة لذلك يقول :

والناس لا يدرون خافى لوعتى   لو يفقهون مظاهر الشهداء

إن معاناة الشاعر فى أعماقه تحرقه وتدمره فيصبح هو الطلل المنهار ، والناس من حوله لاهين فى شؤونهم ، لا يدرون بما يعانى ،

---

(١) نظرية الأدب، أوستن وارين ٢٤٤-٢٤٦ ترجمة محيى الدين صبحى دمشق١٩٧٢م.
(٢) الديوان للعقاد والمازنى ١/ ١٦ ، وابن الرومى حياته من شعره للعقاد ٣٠٨ .

ويعطف بالواو ليتصـــل الكلام وكأنه يقــول : أمشى والناس من حولى لا يدرون خافى لوعتى ، فيأتى اسم الفاعل (خافى) ، وما فيه من مــد يتناسب ومقام التوله والحزن .

إنه الحزين الضائع، المصاب في أعز ما يملك، والناس (لا يــدرون) بنفى المضارع المتجــدد ، فهم دائماً مشغولون في أنفسهم وأحوالـــهم ، لا يعبؤن بمن يعيــش بينهــم منكوباً ، لذلك يقــول : (لـــو يفقـــهون مظاهر الشهداء) ، بجملة شرط جوابها محذوف ، يشبه نفسه ضمنيـــاً بالشهيد ، فهو لم يعد من الأحياء ، ولكن الناس لا يفقهون ، كيف تكـون صورة الشهداء ، ولو عرفوا لأيقنوا أنى صرت شهيداً ، فالشهيد ليـــس من مات وواراه التراب، رب شهيد يسير بينهم جسداً بلا روح .

يعبر الشاعر بذاتية شديدة عن عاطفة الحزن المســيطرة عليـــه ، ولكنها ليست الذاتية المقطوعة الصلة بالمجتمع ، والطبيعـــة والحيـــاة ، فليست (فرديته) الرومانسية ذاتية خالصة ، وإنما هى ذاتية يبرز مـــن خلالها قيمة اجتماعية ، تمس المجتمع وقضاياه .

فالرومانسيون إنما يعبرون عن موقفهم من الحيـــاة ، والمجتمـــع بوجه عام ، ويتخـــذون من (المرأة) مرآة يعكسون عليها ما يشعرون من الضياع ، فى مجتمع لم يبلغ من التقدم حداً ، يتيح لهم أن ما يــراود نفوسهم من طموح[١] .

وربما كان أبو شادى من أولئك الرومانسيين الذين اتخـــذوا مـــن (المرأة) سبيلاً لطرح أفكارهم ، وما يشعرون به من اضطـــهاد ، فقــد واجه العديد من النقاد الذين تطاولوا عليه ، وعلى جماعته بالنقد الـــلاذع والقاسى ، لدرجة أنه ربما هاجر من مصر لهذا السبب .

---

(١) ديوان ذكريات شباب ، الأستاذ عبد القادر القط ٩ ، دار النهضة العربية بيروت .

ولعل أبا شادى قد حاول من خلال تجربته هــــذه أن يــبرز دور العاطفة فى العمل الأدبى ، حين يعكس ارتباطه برفيقة دربه التى فارقت الحياة ، وتركته يعانى ، لتتجلى بعض خصــائص الشــاعر النفســية ، وانفعالاته الحادة، والتى ترجع إلى طبيعة علاقته بمحبوبته ، إذ يستشعر نحوها بعاطفة ملؤها الإجلال والوقار إنه مستمر فى انفعالاته ، يقول :

وأزور بيتاً كنت أنت نجومه　　　وسماءه فغداً بغير سماء

يريد إن بيتاً ضمناً ، كان كالفضاء رحيباً فيشبه محبوبته بــالنجوم والسماء معاً ، تشع فيه بنورها وضيائها ، وقوله (أزور) له دلالتــه المجازية فالزيارة تكون لصاحبة البيت فزيارة البيت مجاز عقلى[1] مــن إسناد الفعل لغير فاعله بغرض التذكير والتنظير ، فهذا البيت كان علــى حال ، ثم أصبح فى حال أخرى ، بعد رحيل محبوبته .

ولنتأمل هذا التوازن الموسيقى فى (بيتاً كنت أنت) ويكنى بذلــك عن دور الفقيدة المحورى فى حياته : يريد إنك كنت الملهمة والمؤثــرة فى حياتى كنت نجوماً وسماءً ، فغدوت بلا سماء تحتوينى ، هذا البيــت الذى لم يعد يوى طلل ينوح فيقول :

وأطوف فى حجى وإن هو لم يبت　　　عندى سوى طلل ينوح إزائى

واستعارة الفعل (أطوف) أدل على توتر الشاعر وحيرته ، يجــد فى الطواف متنفساً وسبيلاً فهو يعرف أن بيتها لم يعد البيت الذى كــان يعرفه ويتردد عليه ، فيشبهه بالطلل (ينوح) مضارع مســتمر ليــدوم النواح ويتجدد .

---

(١) المجاز العقلى : هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب مــن التأول، انظر الإيضاح للخطيب القزينى تحقيق د. عبد الحميد هنداوى ٢٩٠م المختــار، القاهرة ١٩٩٩م .

ويظل البيت ماثلاً أمامه يذكره بصاحبته التي رحلت عنه ، فالنواح الذى يخبئه الشاعر فى صمته المذهل يسقطه على بيتها والنائح الحقيقى (هو) ، وقوله : (إن هو لم يبت عندى) أى لم يصبح سوى طلل فجانس[١] بين (يبت) (البيت) وقوله : (عندى) تعبير عن حقيقة نظرته لبيتها ، فالبيت كما هو لم يتغير ، إنما الذى تغير هو رؤية الشاعر له وإحساسه به .

إن البيت لم يعد ذاك البيت الذى كان يزوره ، فيجد صاحبته مفعمة بالحياة ، تضئ جوانبه ، إنه الآن وقد تغير ، فصار فى عينيه طللا نائحاً ، يئن على طلله ، فيقول :

طلل على طلل يئن وهكذا قضيت ساعة عبرتى ودعائى

يكنى[٢] بالطلل الأول عن : البيت ، والثانى : عن الفقيدة وقد يريد به الشاعر نفسه[٣] . ولما كان العرف يختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة لأخرى ، كان كثير من الكنايات لصيقاً بعصره الذى ظهر فيه وبيئته التى شاع فيها فالكناية عن موصوف (بالطلل) من الكنايات الحديثة التى استعملها شعراء الرومانسية فالأنين دائم ومستمر ، ويتجدد، يريد : هكذا قضى أن تثقل نفسى بآكام فوق آكام من الذكريات والآلام ، يبكى ويلج بالدعاء .

---

(١) من جناس قلب بعض : وهو ما اختلف فيه اللفظان فى ترتيب بعض الحروف ، علم البديع د. عبد العزيز عتيق دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٥م .
(٢) كناية عن موصوف : وهى أن يصرح بالصفة ، وبالنسبة ، ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه لباب البيان د. محمد شرشر ٢٨٤ دار الطباعة المحمدية ١٩٨٧م.
(٣) التعبير البيانى د. شفيع السيد ١١٤ دار الفكر العربى ١٩٩٥م .

وتكرار لفظ الطلل (ست مرات) فى القصيدة ، يعكس حالة الشقاء التى يمر بها الشاعر فتصيبه بالاكتئاب ، فقد صار كل شئ ينظر إليه طللاً ، لأنها وسيلة كل بائس ومتنفس لكل حزين يائس ، يصور من خلاله أبو شادى شعوره الشخصى ، انطلاقاً من ذاتية مغلقة على عواطفه ، دون عواطف الناس .

وأبو شادى فى قصيدته يبنى لغته الشعرية كما هو واضح على المجاز والصورة والرمز ، ويعتمد صورة التشبيه بمحتواه البلاغى القديم ، عازماً أن يكتسب أبعاداً ذهنية حديثة ، أصبح جمالها فيضاً داخلياً إيحائياً نابعاً من كونها صوراً .

وإذا كانت " اللغة الشعرية هى : لغة الروح لغة الحس الوجدانى(١) باعتمادها على مقومات تتمثل بالمعانى، والمبانى، والأساليب ، والفنون، والأغراض ، ومصادر للوحى فإنها لا تقوم إلا بعد توفر الابتكار فى الصور والأفكار والصيغ التعبيرية "(٢) . وهكذا يحاول أبو شادى الابتكار فى تراكيبه التصويرية .

يتوقف الشاعر عند تصوير معاناته الشديدة ، فاللوعة صيرت منه شهيداً ، وبيتها الذى كانت تغمره بإشراقتها صار ينوح ويئن ، والعبرات يسكبها حارة وغزيرة ، ولأنه الحزين الباكى يقول :

وبكيت فى حرق زمان شبيبتى فلقد أبيت مضرجاً بدمائى

يبكى على (زمن الشباب) الذى ولى عندما فارقته محبوته ، عاش فى هموم أحزانه ، وقد يتصور البعض أن الشاعر أسرف فى

---

(١) مقدمة أفاعى الفردوس ، إلياس أبو شبكة ١١ بيروت لبنان .
(٢) الطريق لرئيف خورى ، المجلد الرابع ٣٤ بيروت ١٩٤٥م (مقالة حول شعر معروف الرصافى) .

التعبير عن عواطفه بقوله : (فلقد أبيت مضرجاً بدمائى) إلا أن قصد المشابهة الحسية هنا غير واردة فلم يقصد تصوير نفسه بالقتيل المضرج بالدماء ، وإلا ما وجه ذكر الدماء ؟ وإنما تبدو المشابهة كامنة فى عالمه الوجدانى .

إن الموت حبيبته وما يتبع ذلك من مشاعر الأسى والحزن ، وقع مؤلم فى نفسه مثل التضرج بالدماء فلا إسراف بل إن الاستعارة تتلاءم مع صورة البناء العاطفى ، النابع من تجربته الحية ، التى من المفترض أن تمنح الصورة حيويتها وتحركها ضمن ما يسمى بالنسق الموحد ، فالبكاء والتحرق مآله الهلاك والبلى من الحزن ، مما يتناسب مع صورة الموت قتيلاً .

والصورة فى الأبيات السابقة تنبنى على لونين من التصوير : أحدهما وصف للبيت (الطلل) ، والآخر وصف للمشاعر ، فتبدو هذه المشاعر حزينة صامتة كحزن الطلل وصمته ، كما يبدو ضائعا مشتتاً ضياع الشاعر داخل نفسه يبحث عن ذاته فى الزحام المكتظ بالناس الذين لا يدرون ما به وما يعانيه وذلك ما يطلق عليه (الصورة العريضة) أو (المسطحة) التى تمنح الشاعر حرية كبيرة لتمثل صورة الطلل ، واسقاطات الشاعر عليه من معاناته الذاتية وتجربته القاسية ، فتبدو الصورة تشكيلاً (للمكان) و (الذات) فى نسق واحد...

وزمان الشباب الذى بكى عليه ، قد ولى ، ومع ذلك يظل البكاء والتلهف والرثاء ، مما يميز فترة المشيب فيقول :

وتركت والده المسن أخصه   بمدامعى وتلهفى ورثائى

يشبه الشيب بالوالد المسن (أبو الشباب) ، الذى تركه الشاعر يفعل أفاعيله به وخصه بمدامعه وتلهفه ورثائه ، فهو يرثى الشباب الذى

ولى ، والحياة أصبحت لا حياة بدون الحزن ، أصبح الحزن كياناً يحتويه يسيطر عليه ، يحوله من حال إلى حال ، إن مأساته الحزينة قضت عليه ، لذلك فهو يرمى بكل المسؤولية على من رحلت وتركته (وهى زوجته) فيقول :

أرديتِهِ بهواكِ ثم تركتِّنى وأنا الجريحُ أذوقُ كل فناء

فأنت السبب الحقيقى وراء ما أعانيه وهواك هلاكى ، يستعير أرديته[١] . بمعنى أسقطه فى الماضى ، فالحديث قد تم ولا سبيل إلى عودة ما كان ، يريد : إن هواك صورة تمثيلية بديعة ، رغم تراثيتها ، وتداولها كثيراً على ألسن الشعراء .

وبراعة التصوير تأتت من الالتفات[٢] من ضمير الغيبة فى (أرديته) إلى ضمير المتكلم فى (تركتنى) فبدلاً من أن يقول الشاعر أرديتنى ، أسند الضمير إلى الشباب ، فقال أرديته ، وقوله (أنا الجريح)، وقوله (أذوق كل فناء) وهكذا أبى الرومانسيون لأنفسهم إلا أن يتخبطوا فى عذابات نفوسهم المضطربة وأحاسيسهم المختلطة .

وفى قوله (أذوق كل فناء) تعبير جديد ، جعل للفناء أنواعاً مختلفة ، ومزاقات متعددة فهو المعذب الذى يعانى مختلف العذابات ،

---

(١) مادة (ردى) أى أسقط . المختار الصحاح .
والمشبهة الشيب دل عليه (الهاء) الضمير المتصل فى (والده) الذى يعود على (زمان الشبيبة) والتشبيه أصح من الاستعارة لوجود قرينة دالة على المشبه ، راجع شروط الاستعارة بالإيضاح ٢٥٥ .

(٢) الالتفات عرفة ابن المعتز بأنه انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وما يشبه ذلك ، انظر البديع لابن المعتز ٥٨ ، وسماه ابن الأثير " شجاعة لأن وارده يركب ما لا يستطيعه غيره ، انظر المثال السائر ١٦٧ . بيروت لبنان .

ويقاسى أنواع الهلاك ، فيجعل للغناء ألوانًا متعددة ، مبالغة فى تجـــدد الجرح ، وتعمقه يوماً بعد يوم وآثاره الدائمة والواضحة فـــى الأبيـــات الثلاثة السابقة حيث يسود الحدث فى المـــاضى: (بكيـــت، وتركـــت ، أرديته ، وتركتنى) ومضرجاً (اسم فاعل يعمل عمل الفعل) يريـــد أن لرحيل زوجته تبعات ، فهو الذى ذاق مرارة فقدها ، يعيش واقعة الـــذى لا فكاك منه ، يعايش الحدث ، باكياً حزيناً يشهد مضاعفاتـــــه ، عليـــه وعزاءه معاً ، إنه العزاء متجسماً فى خافقة فيقول :

وأرى العزاء هنيهة فى خافقى   وأعود أهجر خافقى وعزائى

وقد ساعد رد الأعجاز على الصدور فى توثيق المعنى ، يواســـيه ويلبى بعض أمنياته فى القدرة على استيعاب موقف الحزن ، و (هجـــر الخافق والعزاء) كناية عن رغبته فى أن يستمر عذاب النفس ، بمزيـــد من سكب المدامع ، واستفزاز المشاعر .

ويعود الشاعر مغيباً مرة أخرى عن واقعة، يعود ليسأل عنها فيقول:

وأعود أسأل عنك كل شهيدة   للأمس فى نبت لقبت وماء

ويكنى[١] بالشهيدة عن (الزهرة) بدليل قوله: (فى نبت لقين وماء)، والبيت فيه تشبيه ضمنى لصاحبته بالزهرة ، وتكرار فعل (أعود) فى: (أعود أهجر) (أعود أسأل) ليصور رغبة الشاعر الملحة أن يظـــل عالقاً فى متاهات تجربته المريرة ، يسائل الطبيعة من حوله ، ويلح فـــى السؤال قائلاً :

---

(١) من المتعارف عليه أن تكنى الزهرة بالشهيدة لأنها تقطف من على غصنـــها ، وقـــد تكون استعارة تصريحية من ذكر المشبه وحذف المشبه به ، وقوله (من نبت لقيـــت وماء) ترشيح لها .

وأسائل الأطيار فوق منازل — شحبت فلا تدرى حزين ندائى
وأسائل الأشجار وهى بأمسنا — كانت كأطفال من الرقباء
وأسائل الليل الذى ما خاننى — قبلا فما يدرى زمان ولائى

والمد فى الفعل (أسائل) وتكراره أفاد المبالغة والتكثير والتحريض ، لمزيد من التوله ، واللوعة ، يسقطهما على الطبيعة بمظاهرها المختلفة فى صور متلاحقة ، إنه المتفنن فى طرح أشكال الوله ، لا يرضى عن الانغماس فى آلامه بديلاً ، فيسائل الأطيار والأشجار والليل ، حتى الكواكب والبدر ، كلها لا بد أنها تعانى كما يعانى ، إن عودته المتجددة وسؤاله المتكرر من وسائل التنفيس ، فإذا كان الناس لايدرون خافى لوعته .

فإن الطبيعة بمظاهرها المختلفة تتجسد لتصير أشخاصاً لها أفعال وصفات، فالأطيار لا تدرى والأشجار رقباء، والليل لا يخون ، والزهرة شهيد كل ذلك لرغبة الشاعر فى مشاركة الطبيعة له . ولم لا ؟ وهى التى شهدت لحظات اللقيا ، وسمعت نجوى المحبين وحكاياتهم، ومن خلال ذلك تتكاثف الصور الاستعارية وتتلاحق ، لإثبات تلك الحالة المتردية التى يعيشها الشاعر ويعانيها .

ويسأل الأطيار التى تقرفوق المنازل .. ولكن أى منازل .. إنها منازل شحبت من شدة الحزن ، أو هكذا يراها ، يخلع عليها صفة الشحوب، على سبيل الاستعارة بالكناية، وهذه الأطيار (لا تدرى حزين ندائى) إنها مثل الناس، فهو يناظر بينهما فى قوله: (والناس لا يدرون خافى لوعتى) . فالطيور لا تدرى والناس لا تدرى فى حين ترى المنازل شاحبة، أو هكذا هى فى عينيه شاحبة، والبيت طلل يئن وينوح.

يتوجه أبو شادى إلى الأشجار يسألها عن زمان مضى ولم يبق منه سوى الطلل ، يرى : تلك الأشجار التى كانت تؤنسهما بالأمس فيشبهها بأطفال من الرقباء ، ولماذا أطفال ؟ إن لوصف الرقباء بالأطفال ، دلالة على البراءة والعذرية واللهو والعبث ، فمراقبة الأشجار شبهها بـ (عبثية أطفال) ، تنعم بقلوب شفافة رقيقة كرقة النسيم هكذا كانت الأشجار ترمقنا تلهو معنا، ثم يقول : وذلك الليل أجدد مساءلته فوفاؤه دائم ، وينفى أن يكون قد خانه قبلاً ولكنه لا يدرى زمان ولائه ، حتى الكواكب فى السماء تنكرت لسؤالى ، فما تجيب ، وكذلك البدر ، لا أجد عندهم الجواب على تساؤلاتى الدائمة عنها ، إنها رحلت ولا يأبه أحد لرحيلها ، ولا يشعر بلوعتى أحد ، فالحزن يهلكنى وحدى.

وربما صارت الكواكب والبدر من البلهاء ، تشبيهاً لها بمن يعجز عن إدراك الحدث الجلل ، إنها لبلهها نسيت زماناً كانت تستمد ضياءها من ضياء محبوبته على سبيل التشبيه الضمنى المقلوب وقوله : (كنت أنت ضيائى) قصر بضمير[1] الفصل (أنتِ) على كونها سبيله للاهتداء فى الحياة ، إنها الضياء يستمد منه القدرة على البقاء والاستمرار، وإذا بهذا الضياء قد خبا، فأظلمت العوالم من حوله ، فيشبه تلك العوالم بعد فراقها بالأطلال التى فقدت الرجاء فى وجودها وتجددها.

معالجة بلاغية نقدية :

وقد بنيت القصيدة على غرض واحد ، فجاءت مجالاً للإبداع وتجسدت المشاعر فَبعُدَ الشاعر عن الإخفاق ، الذى يتولد من انعدام

(١) القصر بضمير الفصل طريق من طرق القصر ، وقوله (كنت أنت ضيائى) من قصر الموصوف على الصفة قصراً إضافياً ، راجع القصر بضمير الفصل بالإيضاح ١٢٨ ، ١٢٩ .

الشاعرية ، فلم يكن الشاعر عبداً لشعره ، ومع ذلك حملته ضرورات الوزن والقافية أحياناً على غير قصده فى مثل قوله : (أبيت مضرجاً بدمائى) و (من نبت لقيت وماء) فالمعنى فى الصياغتين أضعف البكاء ، كذلك قوله (ولوعتى وبكائى) ، فاللوعة تشمل الحزن والبكاء والتوله فلا وجه لذكر البكاء بعد اللوعة إلا لضرورة الوزن ، فاللوعة أشمل من البكاء ، البكاء فعل لإحساس واحد أما اللوعة فهى أحاسيس مختلطة .

وقد عنى الشاعر بالجملة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع شيوع لغة المجاز ووضوح الموضوع ، ومطابقته للواقع ، وقد تحرى دقة الوصف واستيفاءه .

ونتذكر رؤية خليل مطران الذى وصف مبنى شعر أبو شادى فقال: " هذا شعر ليس ناظمة بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظة الفصيحة ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع ، وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جمال القصيدة فى تركيبها، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصوير ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشغوفه عن الشعر الحر، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر "[١] وها هو أبو شادى يسير على الدرب ، فيضع قضايا الحداثة والتجديد نصب عينيه ، ونحن نعلم مدى تأثره بمطران .

---

(١) مقدمة ديوان أبى شادى .

وتأتى محاولات أبو شادى التجديدية فى القصيدة ، واضحة ، نجده يستعين ببعض التعبيرات التصويرية الجديدة ، مثل قوله : (أمشى كأنى ظل أمس ضاحك) (وكأننى الطلل المهيل بنفسه) (أزور بيتاً كنت أنت نجومه وسماءه) (أطوف فى حجى) (منازل شحبت) (وكواكب صارت من البلهاء) ، وتحمل هذه الصياغات شكلاً جديداً من أشكال الشعر الحديث ، استهواه الإبداع ، ودفعه لنقض الاتباع ، " فالإبداع ظاهرة حتمية فرضتها الطبيعة والحياة "[١] .

ولأن الشاعر سمى شاعراً " لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره "[٢] فإن القدرة على الصياغة الفنية من حيث توليد المعانى واختراعها ، واستحسان اللفظ وابتداعه ، كان من مهمات الشاعر الأساسية ، بالإضافة إلى براعته فى تصريف المعانى ، وفى معرفته لطرق الكلام وتوظيفها بدقة من (إيجاز وإطناب ومساواة) لفظاً ومعنى .

تأمل الإيجاز فى قوله (حتى نكبت) ولتأتى (حتى) كحد فاصل بين ما كان يعتقده وما اعتقده بعد خوض التجربة ، ويوجز ما حدث له فى الجملة السابقة التى تحتاج شرحاً مفصلاً ولكنه وجد الإيجاز أوقع وأبلغ ، كذلك فى قوله : (لو يفقهون مظاهر الشهداء) بحذف جواب الشرط[٣] . بمعنى لو علم الناس مظاهر الشهداء لعرفوا من مظهرى أنى شهيد ، أما فى مقام التعبير عن آلامه وأحزانه فهو يسهب فى

---

(١) كتاب عبد الله أنطوان غطاس كرم ١٠ ، ٢٠ دار النهار ط٢ بيروت ١٩٧٩م .
(٢) العمدة ، ابن رشيق ١/١١٦ ، دار الفكر العربى . بيروت .
(٣) وحذف جواب الشرط من ألطف ضروب الإيجاز وأكملها راجع الإيضاح ١٨١ ، ١٨٢ ، وعلم المعانى لعبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٨٣ .

الشرح والتوضيح والتفسير والتعليل فالإطناب مما يناسب الحال التي يمر بها لتفريغ شحنات الأسى والحرمان التي يحملها قلبه ، ويريد التعبير عنها بالبوح والتصريح ، وتتجلى مظاهر الإطناب وتتضح في أبياته الأخيرة وهو يسائل الزهرة والأطيار والأشجار والليل والكواكب والبدر وكل ما يصادفه في الكون .. عله يحصل على إجابة .

أما من حيث " البديع " فلم تظهر كثافة تناوله أو افتعاله بألوانه وفنونه المختلفة في القصيدة ، فلم يوظفه إلا إذا طلبه المعنى ، فيظل ذلك شاهداً على وعيه بأهمية الشكل الفني الصادق .

وربما صدر التصريع في افتتاحية القصيدة بطريقة عفوية غير مقصودة ، أو أنه تمثلت أمامه تجارب الشعراء السابقين ، فأراد في هذه القصيدة أن يحتذيهم .

ويندر استعمال المطابقة التي منها (أضحك ، والنائحين) والمجانسة بين (ظل ، والظلماء) ورد الأعجاز على الصدور بين (ضياؤها ، وضيائي) ولكنه جانس كثيراً بتكرار الحروف في مثل (بيتاً كنت أنت) و (فغدا بغير) (ساعة عبرتي ودعائي) .

ولم يكن التكرار في مثل (أسائل) وفي تكرار لفظ (الطلل) وتكرار لفظ (خافقي) في باب التكلف ، لأنه لا بد وأن نضع في الحسبان طبيعة السياق الفني ، فينظر إلى التكرار من زاوية أخرى توضح أسباب التكرار ودوره المرسوم في النص ، إذ يكشف التكرار عن مدى تأثر الشاعر واضطرابه وتوتره وإلحاحه الشديد ، لإيجاد من يطبب جراحه وينفس عنه ، وكانت الطبيعة خير معين ، ليؤكد وعيه التام بحقيقة الموقف الشعري المعبر عن الصراع النفسي ، الذي قدمه

الشاعر على نحو فيه معنى الطبيعة بمظاهرها وشقائه بمظاهره ، كأنه يقدم لنا صورة من تجليات صراع الإنسان مع الحياة .

وتجدر الإشارة إلى أن أبا شادى يملك رؤية فنية عميقة مكنته من توظيف لغته الشعرية ، فأتقن البناء الفنى لقصيدته من مقدمة (مطلع) ووسط (التخلص) وخاتمة (المقطع) ، فجاء المطلع مؤدياً دوره فى اجتذاب المتلقى إلى النص وتهيئته إلى استشراق عالمه ومشكلاته ، وتوثقت العلاقة بينه وبين موضع القصيدة وغرضها .

وما يميز وسط القصيدة عند الشاعر استقصاء المعانى والإغراق فى الوصف ، وصف المشاعر ويرجع ذلك إلى مبدأ وحدة القصيدة الذى راعاه ففى القصيدة يستقصى معنى الطلل الذى وصف به نفسه ، وفقيدته ومنزلها ، وحتى العوالم كلها صارت برحيل محبوبته أطلالا بغير رجاء ، فى محاولة لاستنفاد طاقات المعنى ، وتناوله من غير جانب ، وعرضه فى غير بيت .

أما الخاتمة فقد اهتم بها على أساس من أنها آخر ما يعلق بأذن السامع ، فقد ألح عليه بفكرة الطلل ، التى سيطرت على كل إدراكه فيتصور العوالم كلها برحيلها أطلالاً هكذا جاءت الخاتمة مؤكدة للمعنى الذى ظل شاعرنا مشغولاً بطرحه وعرضه خلال القصيدة .

وإن كنا نقر بفكرة عجز لسان الشاعر - أحياناً - عن ترجمة ما يحس فى نفسه ويجول فى الخاطر فيكمل البيت بعبارة نعتقد أن هناك أفضل منها للتعبير كما فى قوله الذى أشرنا إليه (فلقد أبيت مضرجاً بدمائى) ، وقوله : (للأمس فى نبت لقيت وماء) ، ولكنه - فى الغالب - قد نجح فى كشف مشاعر النائح وما يلاقيه من هول الفراق .

وإذا أيقنا أنه ليس من اليسير استشفاف البعد النفسي للصورة الحسية ، والذى يتطلب قدراً من التأمل فإن الصور فى القصيدة خليقة بأن يعرف مدلولها النفسى بسهولة ... برغم أن المشابهة الحسية فى كثير من صوره غير واردة على الإطلاق ، فلا وجه لتشبيه نفسه وقد اكتوى بآلام الفراق وبكى تحرقاً على شبابه بالقتيل الذى يبيت مضرجاً بدمائه ، وربما يصح وصف نفسه بالقتيل ... لكن ذكر الدماء يفسد وجه الشبه أما إذا تمت المعالجة على أساس مدلولها النفسى فربما وجد الشاعر أنه أدل من غيرها من الاستعارات ، على التصوير والتعبير عما يجيش فى نفسه من مشاعر الألم .

وبنظرة متأملة نلحظ توخى الشاعر الفصاحة فى اللفظ والرؤية الواضحة للمعنى، انعتق الشاعر من سطوة اللفظ القديم ، فجاءت الألفاظ سهلة ، اكتسبت فى معظمها معانى دلالية (مجازية) جديدة ، راعى فى صياغتها الصدق الواقعى ، والصدق الفنى ، كما راعى التطابق بين الحقيقة والمعطيات الوجدانية والشعورية الحرة ، وابتعد كثيراً عن المبالغة الفجة فى الوصف ، وكلها من مظاهر الحداثة والتجديد ، والتى نادى بها خليل مطران[1] ، عندما ناقش قضايا التجديد .

والقصيدة كما هو واضح من التحليل ترمى إلى غرض مترابط الأجزاء من أولها إلى آخرها، ويتجلى الصدق الفنى فى وصف الشاعر، لما لم يشاهده ، فيلعب الخيال فى الوصف بحرية مثال ذلك عندما شبه نفسه فى قوله (أمشى كأنى ظل أمس ضاحك) ذلك لأن الشاعر " ليس ملزماً بأن يصف كل ما يقع تحت بصره ، لأن الشعر معتمد على الخيال وإبداعاته "[2] .

---

(١) مقدمة ديوان خليل مطران ١٠/١٠ . ط بيروت لبنان ١٩٧٥ م .
(٢) راجع المقتطف من مقال لخليل مطران .

وفى محاولة لاستشفاف مبنـى القصيـدة مـن حيـث " الشـكل والمضمون " انطلاقاً مما سبق نجد الشاعر أراد طرح موقفه فى نكبته ، فتحقق له ذلك من خلال انصهار عنصرى الشكل الفنـى والمضمـون الفكرى في العمل الأدبى لينتج ما يسمى بـ (الصورة الفنية) التى تتميز بحرارتها وتبقي الحياة فيها، والتى تعاملت مع المستوى الأعمق للحدث، فتآلفت الصياغة والمحتوى معاً ، أو فلنقل (الشكل والمضمون) المعنـى واللفـظ . وحدتهما العضوية ، فالشكل تعبير عن المضمون يرتبط بـه ارتباطاً لا يمكن تصوره مفصوماً عنه، وإلا تم تدمير العمل الأدبى "[١].

فإن التذاوب بين الشكل والمضمون فى القصيـدة قـد أدى إلـى نجاحها ، فلم يكن لاختيار الفكرة - الوقوف بالأطلال - وحدها الفضـل فى إنجاح العمل الأدبى ، وإنما للصياغة الفنية الرفيعة التـى جـاءت منسجمة مع الفكرة العظيمة والتى استدعت العديد من الأفكار الجزئيـة التى بدورها تركزت فى رغبة الشاعر إحياء هذا الغرض القديم .

وشكواه كانت من الناس الذين لا يشـاركونه فـى نكبتـه ، ولا يلاحظون مظاهر التغيير التى حدثت له بعد فقده لحبيبته ، فالبكاء علـى الطلل ، أو الوقوف به ، وسؤاله عابه الشعراء ، ينظرون إليه كأثر مـن آثار الشعر القديم ، بيد أن هناك فروقاً بين وقوف القدمـاء ، ووقـوف المحدثين ، فالعربى البدوى كان يبـكى الديار والآثار والشـاعر فـى العصر الحديث ، يقـف عند (صخرة الملتقـى) أو يطـوف ببيـت محبوبته الراحلة ونجاح هذه الفكرة مرتبط - دائماً - بالتجربة الذاتيـة التى تستوقف الشاعر الفنان ، يصوغها أدباً رفيعاً ، ويصل من خلالـها إلى ضروب من التأملات الإنسانية النبيلة .

---

(١) النقد الأدبى . د. عماد حاتم ، ٥٠ دار الشرق العربى ، بيروت ط٢ ، ١٩٩٤م .

وقد شغل النقاد بقضية الوحدة العضوية بين عنصرى العمل الأدبى (الشكل والمضمون) فيشير الدكتور عز الدين إسماعيل[١] إلى ذلك بقوله : " نحن نؤمن بأن العمل الفنى الأصيل يقوم فيه الشكل (أى طريقة البناء) بنفس الدور الذى يقوم به المضمون " .

وقد استطاع الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يخضع كل جزئية فى البناء اللغوى للإسهام فى صياغة الشكل الفنى المتكامل المتوحد ، لم يثقلها بعناصر لا ضرورة لها ، أو بإحداث نوع من التناقض بين الصياغات المختلفة ، والذى يؤدى بدوره إلى اختلال العمل ، أو ضعفه، أو تدميره .

وفق الشاعر فى عبور دروب الإفهام ، كما نجح فى التأثير على المتلقى والتغلغل فى مسارب أحاسيسه ، يتعاطف معه ، حين يصور ما أصابه بالنكبة وما ينتج عنها من مشاعر الأسى والوحدة ، إنه الحائر المضطرب المفجوع ، يطوف حول بيتها فيذكرنا بالخنساء حين صورت نفسها عجول يطوف حول[٢] بوّها فى قولها[٣] :

وما عجول على بَو تطيف به ... لها حنينان : إعلان وإسرار

ترتع ما رتعت ، حتى إذا اذكرت ... فإنما هى إقبال وإدبار

لا تسمن الدهر فى أرض،وإن رتعت ... فإنما هى تحنان وتسجار

يوماً بأوجد منى يوم فارقنى ... صخر وللدهر إحلال وإمرار

---

(١) التفسير النفسى للأدب ١٧١ دار العودة بيروت .

(٢) العجول : الثكلى من النساء والواله فقدت ولدها ، وسميت لعجلتها فى مجيئها وذهابها جوعاً ، والبو : أن ينحر الناقة فيؤخذ جلده ويحشى ويدنى من أمه فتراه ، وتطيف حوله فتدر اللبن .

(٣) ديوان الخنساء ٤٨ ، دار صادر بيروت .

والطواف تعلق بالمستحيل ، هكذا عبر الشاعر عن تعلقه بالوهم ، لذلك فهو يصحو منه مؤكداً تمام وعيه فى قوله (وإن هو لم يبت عندى سوى طلل) ، وتراكم المشاعر الجياشة فى نفسه جعلته يتخيل تراكم (طلل على طلل)، ولأنه يئن فالطلل يشاركه أما الناس لأنهم (لا يفقهون) لا يشاركونه إنها معانى تجسدت فى مخيلته صوراً تراءت له من بعيد ، ومن قريب ، يستوحى منها ليصوغ عباراته ويرتب أفكاره ، وإذا بكى شبابه الفائت ، فإنه يخص والده (الشيب) بالمدامع ، والتلهف والرثاء.

هكذا كانت المعانى تتردد فى نفسه ، فيطلقها صوراً وأخيلة لتصبح نوعاً من الاستجابة لنوازعه الفردية الذاتية ، يحاول أن يعادل بين الواقع وبين أمانيه حين يسائل الطبيعة بمظاهرها والناس لا يدرون خافى لوعته لذلك فالصلة بينه وبينهم أصبحت صلة خصومة ومجاهدة وصراع ، وليس الناس فقط فالعوالم كلها كيان ظالم ، لن يجد من ينصفه أو يعينه فى محنته .

فاندفاع الشاعر نحو الطبيعة ، اندفاع الرومانسى ، ويذكر الدكتور عز الدين إسماعيل أن الرومانسيين قسمان : قسم فر إلى الطبيعة أو إلى عالم الماضى والأحلام والليل والقبور ، وقسم آخر اندفع نحو الثورة والمستقبل[١] .

والواضح أن هناك قسماً ثالثاً جمع بين الأمرين معاً وهذا ما نراه فى شعر أبو شادى فنجده يندفع نحو الطبيعة ينشد العون ، ولكن لا رجاء فيها ، لتطفو مشاعر الرومانسية الحزينة ، فالطبيعة هى (الملجأ) و(المهجر) الذى يتجه إليه الشاعر يستعيض بها عن المجتمع الصاخب ، ومن هنا أتت مناجاته لها .

---

(١) راجع النقد الأدبى ١٣٤ .

وأبو شادى - بالإضافة إلى هروبه إلى الطبيعة - فهو الشاعر الثائر المتمرد على واقعة ، يعبر فى مواقف كثيرة من شعره عن حالات الحنق الشديد على من ناصبوه العداء من أبناء وطنه ، فتحولت معظم قصائده إلى تعبير عن الحب المختلط بالألم والقهر ، فنجده يهوى بفأسه ليستأصل الداء من الجذور فيقول :

أيها الشعب ليتنى كنت حطاباً فأهوى على الجذور بفأسى

ليتنى كنت كالسيول إذا سا لت تهد القبور رمساً برمس

إن التجديد عند أبو شادى لم يتوقف عند عاطفة التمرد والهروب إلى الطبيعة وإنما أتاحت له - ثورة التحرر من القيود - تفجير العديد من القضايا الجديدة، وربما العودة لإحياء قضايا قديمة (البكائيات)، فإن حاول التجديد فى الشكل والصياغة الفنية فإنه لم يتحرر تماماً من الوزن والقافية ، وبعض الصياغات الموروثة لكنه فيما عدا ذلك، أطلق لقلمه الحرية - بدرجة كبيرة - فى التعبير على سجيته.

ولما كان اهتمام أبو شادى منصباً على العاطفة ، والمشاعر الجياشة أكثر من اهتمامه بالواقع البارد ، الذى يسير على قواعد ونهج ثابتة فإنه اهتم فى عمله الأدبى بما يثير هذه العواطف ويفجر ينابيع المشاركة الوجدانية والإشفاق والتأثر ، ولهذا كثرت عنده المواقف واللحظات المؤثرة . وجاءت القصيدة مركبة تركيباً فنياً تخلله ما يعرف بالموسيقى الخفية " وأمارتها أن تستمع للأثر الأدبى يتلى عليك ومن ورائه أذنك المرهفة تصغى لنظم قد تماسك والتحم معنى ومبنى "[١] .

---

(١) راجع النقد الأدبى ١٣٤ .

فإن تنسيق كلمات وعبارات القصيدة تنسيقاً فنياً أكسبها معانى جديدة لم تكن لتلك الألفاظ لولا صياغتها فى القصيدة الخفية التى تطرد وراء الألفاظ تنبئ عن مدى انتهائها وترسم فى نفس السامع أبعاداً يطمح إليها فهو يستقبل ما يأتى من القول استقبال المستشرق المترقب[(١)] .

---

(١) البيان النبوى د. بدوى طبلانة ٢٤٩ دار الوفاء ط. ١٩٨٧ .

إبراهيم ناجى[1]

حياته ، ثقافته ، إنتاجه ، آراء النقاد عنه :

فى شبرا إحدى أحياء القاهرة ولد إبراهيم ناجى ، فى ٣١ من ديسمبر عام ١٨٩٨م أى أنه من مواليد ١٨٩٩م لأسرة مصرية ، وأخذ يختلف إلى الكتاب ثم المدرسة الإبتدائية ، فالثانوية وكان متفوقاً فى المواد العلمية وخاصة الرياضية ، فالتحق بكلية الطب ، تأثر بأبيه الذى كان ينزع إلى قراءة الآثار الأدبية باللغة العربية والإنجليزية وكان لتوجيه والده أثره فى نفسه حين كان يقص عليه قصص الموهوبين من العلماء والأدباء ، وساعد ذلك على وجود مكتبة كبيرة حافلة بالكتب القيمة ، التى كانت النافذة الأولى التى فتحها شاعرنا على عالم الأدب والشعر .

أخذ ينهل من الكتب قدر استطاعته ، وتفتق عقله عن موهبة فذة فى الشعر والنقد والبحوث فى مجال الأدب والشعر ، فكان لأبيه الفضل فيما وصل إليه من مكانة مرموقة ، ومن أهم الكتب التى كان يقرأها (دواوين : الشريف الرضى ، وشوقى ، وخليل مطران، وحافظ إبراهيم) وقد قرأ للكاتب الإنجليزى (ديكنز) .

وقد تعلم الفرنسية – أيضاً – وأخذ يقرأ فى الأدب الفرنسى ففتحت له نافذتان كبيرتان فى الأدب الإنجليزى والفرنسى فنهل ما شاء من آداب الغرب ، وخاصة آداب الرومانسيين ، الذين كانوا يتفقون وهواه ،

---

(١) راجع النقد الأدبى ٢٤٩ ، وتذييل ديوان إبراهيم ناجى ٣٣٣ – ٣٦٦ لسامى الكيلانى، دار العودة بيروت ١٩٩٩ م .

وأحلامه بالحب والحياة ، ثم وسع قراءاته فى الأدب الرمزى ، وعلم النفس ، وصار وكيلاً لجماعة أبوللو بنهجها الرومانسى ، وظل ينشر من خلال الصحف والمجلات من أعماله وكتاباته الشعرية والأدبية ، والفكرية ، فإذا هى شئ جديد ، شعر وجدانى يحمل فى طياته نزعات الشاعر الإنسانية وتأملاته الفلسفية ، فى طبيعة الحياة والكون ، وظل يمارس مهنة الطب فى عيادته الخاصة بعد أن تجول فى قرى الريف ، وقد مارس مهنته بروح إنسانية ، وكثيراً ما كان يدفع للفقراء المعوزين، وقد تعمق فى علم الطب ، وتابع أحدث منجزاته بالإطلاع وحضور المؤتمرات الطبية ، ولم يهمل هوايته بل ظل - أيضاً - مرتبطاً بعالم الأدب والشعر ، وكان (خليل مطران والمتنبى وشكسبير) من أهم الشعراء الذين تأثر بهم وأحبهم .

إنتاجه الأدبى والفكرى :

له عدة دواوين أولها ديوانه (وراء الغمام) ثم (ليالى القاهرة) ثم جمعت بعد وفاته قصائده الوجدانية فى ديوان بعنوان (الطائر الجريح) و (فى معبد الليل) وهو إلى جانب ذلك أديب متفتح الذهن ملم إلماماً واسعاً بالثقافة العالمية وبالأدب العالمى بصورة خاصة ، وقد كتب المقال ، وكتب القصة وحاضر فى مختلف الأندية ، وتناول الأدب العربى الحديث فى أبحاثه وله آراؤه وأفكاره التى لم تعجب أنصار التيار التقليدى .

آراء حول شاعرية إبراهيم ناجى :

أطلق عليه العقاد لقب (شاعر الرقة العاطفية) ويقول سامى الكيلانى ولكن العقاد ظلم ناجى حين " نسبه إلى مدرسة الشعراء

الظرفاء : ابن الأحنف ، وابن سهل ، والبهاء زهير ، وإخوانهم من شعراء (يتيمة الدهر) ، و (نفح الطيب) ، ظلمه بهذه المقارنة ، وهو أبعد ما يكون عنهم ، وإن التقى كثيراً من حيث حرارة الوجد مع ابن الأحنف ، ويرى أن أفق ناجى فى فلسفة الحياة وتصوير مباهجها ومآسيها شئ جديد فى شعرنا المعاصر[1] . وليس هذا فقط بل اتهمه بالسرقة فيرى أنه سرق قوله :

يا للقلوب لملتقى أثنين ... لا يعلمان لأيما سبب
جمعتهما الدنيا غريبين ... فتآلفا فى خلوة عجب
عجباً لنا فى لحظة صرنا ... متفاهمين بغير ما أمد
يا من لقيتك أمس هل كنا ... روحين ممتزجين فى الأبد

من بيتيه - أى العقاد - من قصيدته (بعد عام) يقول فيهما :

مر عام منذ سرنا حيث سرنا ... لا نبالى ما أتى أو سوف يأتى
منذ أن كنا غريبين فصرنا ... كل شئ أنا فى الدنيا وأنت

ويعلق سامى الكيلانى بأن " كل من له ذوق شعرى يحكم أن أبيات ناجى تصور حالة نفسية من واقعه ، وهى أبلغ فى التعبير من شعر العقاد . إذ ليس فى البيتين هذه الفلسفة العميقة لبسطو عليها ناجى، وهو الذى قرأ وهضم الكثير من شعر العمالقة فى الشرق والغرب"[2] .

بالرجوع إلى آراء العقاد فى الديوان حول شاعرية شوقى ، نعرف أنه كان كثير الهجوم عليه بغير وجه فلا غرابة أن يتهم إبراهيم ناجى

(١) راجع تذييل ديوان إبراهيم ناجى ٣٣٣ : ٣٣٦ دار العودة بيروت ١٩٩٩م .
(٢) تذييل الديوان ٣٤٩ .

بالسرقة والمعنى مطروح يتناوله القاصى والدانى من الشـــعراء وكــل منهما عبر عنه بطريقته فقط ربط العقاد بين قـــول نـــاجى (روحيـــن ممتزجين فى الأبد) وبين قوله (كل شئ أنا فئ الدنيا وأنت) والفـــرق واضح بين المعنيين ، بل نلحظ براعة التناول عند الأول وفقدان الثـــانى للروعة والجمال الفنى .

" وينقد الدكتور طه حسين شاعرنا نقداً قاسياً كاد يصرفه عن قول الشعر واعتبر أشعاره حسنة ، ولكنها أشعار صالونات ، لا تحمـــل أن تخرج إلى الخلاء فيأخذها البرد من جو النهار ، كما أخذ عليه بعـــض المآخذ اللغوية ، وقد تأثر ناجى وكان ينتظر من إمام التجديد أن ينظـــر إلى هذه الوثبة الجديدة نظرة ارتياح وتقدير فوجه رسالة إليه فيها دفـــاع حار عن أدبه وشعره، ووصل به الحال إلى أنه قرر أن يهجر الشـــعر . وتأثر طه حسين برسالته وسرعان ما رد عليه برسالة طويلة قال فيها : " إنى لم أحزن حين رأيت الدكتور ناجى يعلن زهده فى الشعر ، لأنـــى قدرت أن الدكتور ناجى إن كان شاعراً حقاً فسيعود إلى الشعر راضيـــاً أو كارهاً ... استطرد إلى أن قال : وأنا منتظر أن يعود إلـــى جنـــة الشعر " (١) .

والمتتبع لمثل هذه الآراء النقدية يلحظ الذاتية المحضة فى النقـــد ، النابعة من آراء شخصية ربما حاقدة أو تشهيرية . لم تفد الشعر بشـــئ يذكر ، وقلما نقع على رأى نقدى منصف ، يعرب عن طبيعة الخـــلاف الذى نشب حول شعر إبراهيم ناجى وتختم القول بكلمات بثها الأســـتاذ

---

(١) تذييل ديوان إبراهيم ناجى ٣٥٠ .

سامى الكيلانى فى ديوان الشاعر يقول عنه : " إبراهيم نـــاجى النكتـــة دائماً على طرف لسانه ، والشعر نفحة من فيض قلبه ، فلا تمر ظاهرة من ظواهر الحياة إلا لفتت نظره وعلق عليها ، بالنقد أو بالغمز واللمــز ، تنتهى به إلى نكتة ظريفة ، وسرعان ما تستحيل إلى قطعة شـــعر ، ولطالما كتب هذه المقطوعات وهو مع أصدقائه ، يتركـــهم يتحدثـــون ويثرثرون وإذا بصمته يستحيل شعراً[١] .

وإذا كان الاختيار قد وقع على قصيدة صخرة الملتقـــى ، فـــهى واحدة من قصائد الوقوف بالآثار ، ومناجاتها ، فلديه قصائد مختلفة فـــى هذا الغرض مثل (أطلال) و (الأطلال) تلك الأخيرة التى تعتبر مـــن روائع شعره وتحتاج لمعالجة خاصة .

---

(١) المرجع السابق ٣٥٠ .

صخرة الملتقى :

يقول ناجي عنها إنها (صخرة بين البحر والصحراء كنا نتلاقـــى عندها ونستلهم البحر والصحراء أشعارنا) يقول فيها :

سألتك يا صـــخرةَ الملتقى ... متى يجمعُ الدهرُ ما فرّقا
فيا صخرةً جمعتْ مهجتين ... أفاءا إلى حُسْـنِّها المنتقى
إذا الدهــرُ لــجَّ بأقــداره ... أجدّا على ظهرها المُوْثِقا
قرأنا عليـــكِ كتابَ الحياةِ ... وفضَّ الهوى سرَّها المُغْلَقا
نرى الشمسَ ذائبةً في العباب ... وننتظرُ البدرَ فى المرتقى
إذا نَشَــرَ الغــربُ أثوابَهُ ... وأطلقَ فى النفسِ ما أطلقا
نقولُ هل الشمسُ قد خضبته ... وخلت به دَمَهـــا المُهْرقا

* * *

يرى صورةَ الجُرْحِ طَيّ الفؤا ... د مازال مُلتهبــاً مُحْــرقاً
ويأبى الوفاءَ عليه اندمالاً ... ويأبى التذكُــرَ أن يَشْــفِقَا
ويا صخرةَ العهدِ أبثُ إليكِ ... وقــد مُزّقَ الشمل ما مُزقا
أُريكِ مشيبَ الفؤادِ الشهيــ ... ــد والشيبُ ما كلَّل الدفرقا
شكا أسره فى حبال الهوى ... وودَّ على الله أن يُعتَقــا
فلما قضى الحظُّ فكَّ الأسيــ ... ـــر حنَّ إلى أسرهِ مُطلَقاً

التحليل البلاغى للقصيدة :

والقصيدة واحدة من مجموعة قصصية ضمـــها ديــوان بعنــوان (وراء الغمام) تمثل شعر ناجي الوجدانى ، ونزعاتـــه الرومانطيقيـــة ، وتكاد تؤلف فى مجموعها قصيدة واحدة ، أو ملحمة من ملاحم الحب ،

تميز شاعرنا بأنه سهل بسيط بلا تكبر ، لما اتصف به من حيـاء فـي الطبع أكسبه إياه فرط الأدب ، وراضه على التجاوز والصفح من حيث لا يجب التجاوز والصفح ، " أصدر (وراء الغمام) سنة ١٩٣٤م عبر عن وجدانه الشاعري في الحب والجمال في هذه المآسـي التـي تمـر بالإنسان ، إلى ذكريات وحركات عن ظروف عاشها ، وهو صادق في التعبير عن شعوره أبعد ما يكون عن التهويل تغمر قصائده رقة عاطفية، ونزعة إنسانية ، وشعور حب دافق ، فمن وصف الحنين والمناجاة إلـى تلمس اللذاء في الغد ، إلى ليالي الأرق إلى الشك والقلق "[1] . وقد خلا الديوان من شعر المناسبات والإخوانيات عدا بعض قصائد رثاء ، فلـم يكن ناجي شاعر مناسبات أو مدح ، وما ورد من مـدح فـي روايتـه الأخرى قليل وصادق ، وفي مقدمة الديوان قال الأستاذ أحمد الصـاوي محمد سأعتبر ظهوره حركة وثابة في عالم الأدب ، لأنه الشعر الخالص للشعر ، والحب الخالص للحب ، والرحمة الخالصة للإنسانية "[2] .

وإذا كان التعبير عن التجربة الشعرية في القصيدة تتعدى الألفـاظ والعبارات التي ينظمها الشاعر في حدود الوزن والقافية ، فإن نواحـي التعبير في القصيدة تمثل كيفية توظيف هذه الطاقـات اللغويـة وتلـك الصياغات الفنية المحصورة في قوالب موسـيقية ، لتخـرج القصيـدة بتراكيب وصور ، ووجوه بديعية ، وغير ذلك من وسائل التعبير الفني، لإثارة الاستجابة الفنية الكامنة في المتلقي الذواق للشعر ، وفي النـاقد صاحب الخبرة والدراية على تناول النص طرحاً وتحليلاً .

---

(١) المرجع السابق ٤٨ .

(٢) تذييل الديوان ٣٤٧ .

ولا شك أن طرق التعبير البلاغية التي ينتجها الشاعر هي المسؤولة عن إشاعة الطرب في النفوس ، عند قراءة النص الشعري ، وقد تختلف درجة التلقي من شخص لآخر ، حسب الميول والأذواق ، لكن دائماً هناك حدود مشتركة للحكم بجودة النص أو رداءته وتساعد عملية التحليل النقدي البلاغي في الكشف عن بعض الأستار المسدلة على إبداعات الشاعر والتي قد لا تتضح ، إلا للناقد من خلال التحليل الدقيق لذلك تأتي هذه الدراسة محاولة جادة لترصد مواضع الإبداع عند شاعرين من شعراء الرومانسية الحديثة أملين أن تكون الدراسة قد أنصفت كلاً من الشاعرين فيما نظماه .

ونقترب من قصيدة (صخرة الملتقى) لنلحظ ذلك النغم الحزين الذي يتردد في جو القصيدة ، فالشاعر يطلق العنان لإفراغ عواطفه وشجونه ، يقف أمام صخرته التي حملت ذكرياته ، لتعود محملة بأحلى مشاهد اللقاء ومحاطة بمرارة الغربة والفراق ، يتأمل شمس الغروب ذائبة في العباب تغمر الأفق بلونها الأرجواني ؛ فيروعه ما رآه ، أهي خضاب أم دماء ؟ ناظراً إلى السحاب الذي ذكره بما مضى من لقاء الحبيب ، وما انتهى إليه من فراق وهجر ؛ ليستحيل شعره مرآة تعكس نزيف القلب الحزين ، يحاول تضميده ، ومواساته بالترنيمات الشجية ، راجياً العودة لعهد الهوى .

وتبقى الصخرة مستودعاً لأسراره ، شاهداً على العهد المقطوع ، تقيده بالمكان والزمان ، وهو الشاعر العاشق لقيده لا يود فكاكاً ، وتظل الصخرة ومناجاتها أثراً من آثار الماضي ، وطللا من الأطلال ، لم يستطع الشاعر التخلص منه ، رغم نداءات التغيير ، والتجديد ، يظل بكاء الأطلال غرضاً في الشعر ، لا يمكن التخلص منه ، لأنه منزع

إنسانى فطرى خالد ، ما بقيت المشاعر الإنسانية الأصيلة ، الصادقة ، إنها العاطفة الجياشة، الباقية ، ما بقيت النفوس النبيلة ، والقلوب المحبة.

يقول إبراهيم ناجى فى مطلع القصيدة :

سألتك يا صخرة الملتقى   متى يجمع الدهر ما فرقا؟

استهلاك حسن وبداية طللية ، يراعى فيها الشاعر سؤال الصخرة كما يراعى التصريع[1] فى أول بيت (الملتقى ، ما فرقا) على عادة الشعراء القدماء ، تتلمس عبق السنين الخوالى أيام كان الشاعر يبكى الديار والآثار ، فالصخرة هى الأثر الباقى ، هى الأثر الذى جمع الرفاق والأحبة ينسى ثورة جيله على القديم بما فى ذلك الوقوف بالأطلال ، أو يتناسى ، حين رأى الصخرة وتذكر أيام أن جمعته والحبيبة يخاطبها يقول : (سألتك) بجملة خبرية لفظاً وإنشائية معنى ، وملء قلبه شوقاً يسألها : متى يسمح الزمان بأن يجمع الذين فرقهم ، وقد كنت الملتقى لجمعهم ، غرضه التقرب والتردد ، لعلها تجيبه ، بما يتمنى فتهدأ نفسه ، ويطمئن قلبه ، تراه يتلطف بالسؤال ، الذى يحمل معانى الرجاء .

وينادى (يا صخرة الملتقى) تفخيماً وتعظيماً لها ، ولما توحيه من صلابة محببة لديه لأنها حملته والحبيب على ظهرها فكانت الحانية الرقيقة والقوية الصلبة ، يتوجه بسؤال المتمنى (متى يجمع الدهر ما فرقا) فالأمل معقود على الصخرة أن يجتمعا مرة أخرى يحاول عبثاً استحضار تلك الصورة بالفعل المضارع المستمر ، ليتحول الفراق فى الماضى إلى اللقاء فى الحاضر والمستقبل القريب ، فالدهر المسؤول

---

(١) المرجع السابق ٣٤٧ .

عن الفراق عليه واجب أن يجمعهم ، و (ما) الدالة على التهويل من شأن فعلته التى يوصم بها ، وقد وفق فى المطابقة بين (يجمع وفرقاً) وهذا التناغم الموسيقى النابع من السؤال الذى خرج إلى معنى بلاغى وهو استبطاء الوقت الذى يمر دون لقاء حبيبته (ومتى) هنا تفيد التمنى أيضاً (أن يجمعهما الدهر) .

ونداء الصخرة توظيف جيد للمجاز بالاستعارة فى بداية القصيدة ليخلع عليها صفة المستجيب لندائه فهى المعين له على الدهر وعبثياته ، الموكل بالتفريق بعد الجمع ، وأثره واضح فيما تركه من مشاعر الضيق والألم على الأحياء الذين سعى للتفريق بينهم ، وكأن لسان حاله يقول كما قال ابن زيدون :

إن الزمان الذى ما زال يضحكنا   أنساً بقربكم قد بات يبكينا[1]

وبيت ناجى اقتحام مباشر وصريح لجوهر المعاناة التى يكابدها ، يعبر بصورة واضحة لا غموض فيها ، والبيت كله أثر تقليدى ، لا حداثة فيه ، ولا جديد ، سلك الشاعر به أقدم طرق الاستهلال عند العرب ، ولسان حاله يقول كما قال العرب .. ويواصل بعد مناجاة الصخرة فيناديها قائلاً :

فيا صخرةً جمعتْ مهجتين   أفاءا إلى حُسْنِّها المنتقى

فالصخرة شاهده ومستودع أسراره ، يكرر نداءه لها ، لعلها تجيبه النداء بـ (يا) يذكرنا بنداء الشعراء للديار والآثار ، بعد فراق الحبيب أو بعده وفراقه يقول لها : أنت التى جمعت بين مهجتى محبين ، لأن

---

(١) ديوان ابن زيدون شرح وتحقيق عباس إبراهيم ٢٢٥ ، دار الفكر العربى ، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٦ م .

فيك من الحسن ما يدفع لأن نلتقى عندك فيلتفت بضمير الغائب فى (أفاء إلى حسنها المنتقى) حيث التفت من مخاطبة الصخرة إلى الحديث عنها، والمجاز المرسل فى (جمعت مهجتين) للدلالة على كيانين من الأحياء لعلاقة الجزئية فالمهجتان مكمن المشاعر والأحاسيس، وأنت يا صخرة الهوى أفضل مكان يرسو عليه المحبين ويجتمعون ، لذلك يتوجه بجملة شرطية فيقول عن الدهر :

إذا الدهرُ لجَّ بأقدارِه   أجدًا على ظهرِها المُوثِقا

ولج : اضطرب واختلط ولجة : الأصوات المختلطة ومنها بحر لجى ، أجدا : أجد الشئ صيره جديداً و (إذا) لتحقيق مضمون ما يأتى بعدها ، ولتثبت إثقال الدهر بصروفه ، إنه يلج ويضطرب وتختلط فيه الأحداث ، والتضعيف يوحى بثقل أعباء الدهر وإلحاحه، رغم إصرار المهجتين على تجديد العهد ، وأقدار الدهر دلالة على كثرة صروفه ومتغيراته وما يخلفه من كم المعاناة التى يواجهها الشاعر ، فتجعله نهبًا للأحزان ، وقوله : (أجدا على ظهرها الموثقا) فالعهود التى جددت بينهما ، كانت أثناء وقوفهما على الصخرة بتقديم الجار والمجرور (على ظهرها) للتوكيد على أنها الشاهد وفوقها تجددت المواثيق ، وإذا كان الدهر يتغير ويتقلب ، فالصخرة باقية يعود إليها المحبون ، يجددون (الموثقا) لتمكين العهد والإصرار على مقاومة ما يقضه من أثقال الدهر ومجرياته .

وتصوير الدهر بالبحر المضطرب ، الذى تختلط أمواجه وتتوالى، فتتوالى صروفه تصوير دقيق ولكنه شائع ، ولنتأمل النغم الموسيقى النابع من تناسق الجمل فى البيتين (أفاء إلى حسنها المنتقى) (أجد على ظهرها الموثقا) نغم موسيقى نابع من نظم الكلام بالتساوى والتوازن

فى الحركات والسكنات ، بدأت كل جملة بفعل ثم حرف واسم مضاف إلى ضمير مؤنث ثم اسم محلى (بأل) ، مما أكسب البيتين جرساً موسيقياً يستقر فى النفس ويهدأ ، فالصخرة ليست كائناً من حجارة صماء ، إنما هى كيان حى يقصده العشاق ، يجدون عندها السعادة ، عندها تتردد الأصداء ، بحكاياتهم المحفورة على ظهرها لذلك يتوجه إليها الشاعر مخاطباً لها قائلاً :

قرأنا عليك كتاب الحياة وفض الهوى سرها المغلقا

قدم الجار والمجرور (عليك) يريد إننا اشتركنا سوياً فى حديث طويل وقصرنا (عليك) أيتها الصخرة بث هموم حياتنا فأنت الشاهد الوحيد على ما قرأناه بإسناد ضمير (نا الفاعلين) الدال على المشاركة فى الفعل ، (وكتاب الحياة) من رموز المدرسة الحديثة إشارة إلى كل ما أودعته الحياة فى النفس الإنسانية من شؤون وأسرار فضمها الهوى كما تقص الرسائل وتفتح ليعلم ما بها ، (وسر الحياة المغلق) لا يفضه إلا المحبين ، فأنت أيتها الصخرة مصدر إلهامهم وحامى أسرارهم ، وكلمة (المغلقا) ترشيح للاستعارة فى (فض) ، والقراءة صوت مسموع يتردد صداه فى لحظات الغروب ، يرى الشمس وهى ذائبة فى العباب فيقول :

نرى الشمس ذائبة فى العباب وننتظر البدر فى المرتقى

ورؤية الشمس وهى تغرب ، وانتظار البدر كناية عن طول المقام، على تلك الصخرة ، ولأن الذكرى تسعد المحبين فإن الشاعر يستحضر مشهد اللقاء فى نفسه فيستعمل الفعل المضارع (نرى ، ننتظر) لتتمثل الذكرى وتستمر ، فالموقف ما زال ماثلاً أمامه يعيشه فى كل لحظة

فراق تمر طويلة كما أن رؤية الشمس وهى تغرب من مشاهد المحبين الرومانسية الحالمة ، يريد كنا نرى الشمس وهى تذوب وتتلاشى فى مياه البحر المتلاطم نتأمل جمالها الساحر الأخاذ ، ونظل منتظرين مشهداً آخر أكثر سحراً وخلابة ، إنه البدر يتوسط السماء ، وقوله (نرى ، وننتظر) بالإضافة إلى قصده أنه يرى هو وملهمته ، فإنه يقصد إلى مشاركة المتلقى له فى التخيل والإحساس يريد : (أرى أنا وأنت وجميع الناس) .

وذوبان الشمس مجاز بالاستعارة وقد ناسب ذكر العباب ، لذا قدمت الحال ذائبة على صاحبها العباب ، لتتمثل صورة الشمس أمام العين وقد ذابت ،والانتظار يعنى التشوق لقدووم الليل وظهور البدر الذى يطل من المرتقى لينعموا بمشهد آخر من مشاهد الطبيعة المبدعة ، أو ربما لتكون الشمس ويكون القمر شاهدين على اللقاء ، وجمال المجاز بالاستعارة فى جعل الشمس مادة تذوب والقمر حى ينتظر قدومه ، ولأن منظر الشمس يأسره فيفرد له مزيداً من الوصف فى قوله :

إذا نشر الغرب أثوابه وأطلق فى النفس ما أطلقا
نقول : هل الشمس قد خضبته وخلت به دمها المهرقا
أم الغرب كالقلب دامى الجراح له طلبة عز أن تلحقا

بألفاظ بسيطة وصور تقليدية ، تمرس على مثلها الشعراء – قديماً – فأكثروا من وصف الشمس عند الغروب ، فللغروب أثواب ينشرها ، وهو يطلق فى النفس الهواجس والأحاسيس الكامنة ، وصياغة المعنى بأسلوب الشرط تعنى أن لحظة الغروب هى المحفز والدافع لانطلاق هواجسه وأحلامه .

وقوله (أطلق فى النفس ما أطلقا) كناية عن تعاظم أثر الغروب الغامض فى النفس المتمثل فى هواجس لا حدود لها ولا وصف يمكن أن توصف به ، فإن ما يطلقه الغروب فى النفس لا يمكن البوح به فهو سر من أسرار النفس .

ويأتى جواب الشرط جملة القول المصحوبة بسؤال : (نقول : هل الشمس قد خضبته) وهو من تجاهل العارف ، الذى يتجاهل السبب الحقيقى لاحمرار الأفق فى وقت الغروب بسبب أشعة الشمس ، كما أن فيه حسن تعليل إذ يجد لذلك سببين إما أن تكون الشمس قد خضبت الغروب ، أو أن تكون قد تركت عليه دمها المهرقا حين ذبحت فى الأفق وأهرق دمها ، إن الغروب سبب لإثارة الكثير من الآمال والأحلام والذكريات المخبوءة فى دهاليز النفس ولا حدود لما تثيره هذه اللحظة من ذكريات وهواجس .

يدفعنا الغروب للحيرة والدهشة لأمره ، هذا الغروب الملون بالسحر والجمال ، أيكون هذا بفعل خضاب الشمس ، أم هذا من دمها المهرق أم أن الغرب قلب دامى الجراح ، بسببَ عدم وفائه لما طلب منه فى قوله (له طلبة عز أن تلحقا)، فيكنى بذلك عن فشله وحزنه على هذا الفشل .

ولتصوير لحظة الغروب وظف الشاعر التشبيه والاستعارة لينطلق الخيال محلقاً فى صور من الطبيعة تزهو بالألوان والحركة ، وقد ساعد أسلوب الشرط واستفهام تجاهل العارف وحسن التعليل والالتفات على إبراز الصورة وتشكيلها بإبداع الفنان ، والفعل (نشر) جاء مناسباً للأثواب لما فى حرف " الشين " من التفشى والكثرة ، والفعل الماضى (أطلق) يدل على قوة تأثير منظر الغروب فى هذه النفس الولهانة وقوله (ما أطلقا) يدل على أنه إطلاق غير محدود وغير معروف .

إن لحظة الشفق بألوانها الأخاذة قادرة على أن تطلق ما فى النفس فتأتى الصورة وقد امتزج فيها اللون بالشكل والحركة (اللـــون : فـــى الشمس ، البـــدر ، الدم ، الغروب ، الأثواب ، الخضاب) والحركة فى (أطلق ، نشر ، خلت ، المهرقا) .

وتشبيه الغروب بالقلب المجروح تجسيد لما يعانى فيسقط عليه من أحزانه وآلامه ، وكذلك الاستعارة فى (دمها المهرقا) تعكس حالة الأسى والحزن التى أصابت الشاعر ، كما أن الصور كلـــها تؤكـــد علـــى أن المدرسة الرومانسية بمفاهيمها واتجاهاتها تلقى بظلالها على شعرائها .

وبعد وقفه الغروب التى قام بوصفها وتشكيلها فأبدع تصويرهـــا ، يعود لينادى الصخرة رمز أمله المفقود يقول لها :

فيا صورة فى نواحى السحاب رأينا بهـــا همنـــا المغرقا

و(الفاء) ترتيب وتعقيب تدل على أن ما قبلها متصل بما بعدها ، فإذا كنت يا صخرة الملتقى قد عجزت عن أن تخبرينى متـــى يجمـــع الدهر ما فرقا ، فإن لى صخرة أخرى مقرها السحاب بل إنها موجـــودة فى نواحى السحاب أينما أنظر أجدها ، وهى صخرة تلبى وتجيب مـــن خلالها همنا المغرق ، والنداء (يا صخرة) لتعلق المتلقى بالمنادى تلك الصخرة التى تثير شجونه وهمومه ، وقوله فى (نواحـــى) لانتشـــار صورتها وشمولها لكل الجوانب ، وقوله (همنا المغرقا) للدلالة علـــى أن الهم يسبب آلامًا مستمرة يتعذر علاجها، ونداء الصخرة ووجودها فى نواحى السحاب ، ورؤية الهم المغرق بها كل ذلك من الاستعارات التى صور الشاعر من خلالها يأسه من العودة إلى سابق العهد فالأمل مفقود فى اللقاء مرة أخرى والصخرة لا تساعده رغم ما شاهدته وسمعته مـــن عهود ومواثيق .

ووجود الصخرة محاطة بالسحب ، رمز لما يحيط بنفسه من الآمال والأحلام ،وكأنها إطار يدفعه للبوح والمناجاة ، والتنفيس ، إنها صورة من صور الرومانسية إذ ينعم الشاعر فيها بتعذيب نفسه ، ويرضى بمزيد من مشاعر الألم التى تطهر النفس والروح .

فالشاعر الرومانسي تنطلق روحه هائمة في جمال الطبيعة السرمدى ، يسقط عليها من همومه وآلامه ، ويطلب منها أن تشاركه تلك الهموم والآلام وتحاول معه جاهدة تحقيق الأحلام الوردية .

إن صخرة ناجى هى أمله الذى يعول عليه لينتشله من ساحة الضياع والحزن إنها الملجأ الذى يؤويه إذا تاه ولم يجد له موطناً يؤويه.

جعل ناجى للصخرة كياناً حياً يناجيه ، وقلبًا ينبض بالحياة ، ولكنها لا تشعر به ، ولا تجيبه ، لذلك نظر إلى السحاب فرآها هناك حيث يصبح المستحيل ممكناً ، ولكنه يعلم أنها مجرد صورة فى الضمير لا سبيل إلى وجودها فى الحقيقة فيقول :

لنا الله من صورة فى الضمير يراها الفتى كلما أطرقا

يجرد[1] من نفسه شخصاً آخر يتحدث عنه فيقول (يراها الفتى) يريد أنه يرى صورتها ويلمس العون من الله ، على هذه الظروف التى يمر بها وهذا الأمل الضائع من بين يديه ، يتمنى الخروج من آلامه واجتياز المحن التى تتكرر كلما تراءت له صور الذكريات .

وتقديم (لنا) الجار والمجرور على لفظ الجلالة للتخصيص وهى عبارة متداولة تعنى تلمس العون من الله ، وهو تعبير على

(١) التجريد هو : أن ينتزع من أمر ذى صفة أمر آخر مثله فى تلك الصفة ، مبالغة فى كمالها فيه ، راجع الإيضاح ٣١٨ .

التعجب (غير القياسى) بغرض إظهار عجزه عن نسيان همومه وآلامه فيلجأ إلى الله .

وكون الصورة (فى الضمير) يعنى أنها مستقرة راسخة لا يستطيع نزعها ، وقوله (كلما أطرقا) كناية عن ملازمتها له كلما أطرق بفكره يراها لا تفارقه ، تأمل كيف جاء الالتفات من ضمير (نا الفاعلين) إلى (الغائب) فى (لنا الله) (يراها الفتى) ويأتى البيت التالى بدون عاطف لأنه توضيح وتفسير إذ يقول :

يرى صورة الجرح على الفؤا   د ما زال ملتهباً محرقاً

فإن تذكره الدائم وملازمة صورة اللقاء التى لا تفارقه ، جعلته يرى صورة أخرى ، إنها صورة فؤاده ، جرح لا يندمل ولا يشفى فبرغم مرور الزمن ، يرى صورة الجراح التى مضى عليها زمن كان أحرى به أن يعافى من آثارها ، لكن وجود الذكرى وملازمتها له ، تجدد الجرح وتزيده التهاباً محرقاً بنارها ، وقوله (يرى) استحضار للصورة بأثرها استحضارها الثقيل على نفسه ، وتكرار فعل الرؤية مع الصورة بمثابة المفتاح الذى ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان فالرؤية[1] ، نوعان : رؤية العين ، ورؤية القلب والضمير ، والشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده ، وما يدفعه لمزيد من مشاعر الألم التى استعذبها ، ويريد أن ينقلها إلى نفوس مخاطبيه أو من فى حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار .

---

(١) الاستعارة المرشحة : هى التى قرنت بما يلائم المستعار منه (المشبه به) ، وهناك المجردة وهى : التى قرنت بما يلائم المستعار له (المشبه) . والمطلقة وهى التى لم تقرن بما يلائم المشبه ولا المشبه به ، حقيقة أو حكماً . ، راجع لباب البيان ، د. محمد حسن شرشر ٢٣٨ : ٢٤٣ .

وجرح الفؤاد استعارة بمعنى الشوق المفضى للإحساس بـــالألم ، وهى من تشبيه المعنوى بالمعنوى ، وقوله (طى الفؤاد) ليـدل علـى تمكين الجرح فى مكان يصعب الوصول إليه ، وقوله (ملتهباً ، محرقـاً) كلاهما اسم فاعل دل على ثبوت الحدث ودوامه . و (مـــازال) تـدل على استمرار الحدث لا يوقفه إلا حدث جديد والجرح (يطـوى) علـى سبيل الاستعارة من تشبيهه بالثوب يطوى ، للتأكيد على معنى الشـوق المسيطر عليه ، وإبراز الألم المصاحب لعدم وجود الأحبة .

إن الجرح غائر والتعـافى منـه غير محقق حتى الوفاء والتذكر لا يكفيان فيقول :

ويأبى الوفاءُ عليه اندمالا   ويأبى التذكر أن يشفقـــا

وتكرار الفعل (يأبى) فى بداية شطرى البيت وما يدل عليه مـن استمرار الحدث وتجدده بيان لحال الشاعر اليائس من اندمال جراحـــة وراحة قلبه بالتذكر ، فإن وفاءه لمن تسبب فى جرحه ، لا يمنع نسـيانه وبالتالى فهو دائم التذكر فالوفاء لا يعالج الجرح فيندمل ، كما أن التذكر ليس سبيلاً للشفقة ، فلنتأمل هذا التناظر بالإيجاب بين الوفاء على العـهد والتذكر ، وحيرة الشاعر بينهما إذ يستوى الوفاء والتذكر فى النتـائج ، فلا وفاء يندمل به الجرح ولا تذكر يكون مشفقاً له فيرحمه من آلامه .

والشاعر يجعل الوفاء يأبى والتذكر يأبى ، من بـــاب الاسـتعارة المكنية ، لإبراز شدة التعلق بذكرى الحبيبة واستقرارها فـــى ضمـــير الشاعر وما يترتب على ذلك من مزيد معاناة واستمرار ألم ، ومـــا دام الحال هكذا وما دامت الآلام باقية ولا سبيل إلى زوالها ، يعود الشـاعر ليناجى الصخرة ، أمله الباقى ، يقول لها :

ويا صخرة العهد أبت إليك   وقـد مزق الشمل ما مزقا

أريك مشيب الفؤاد الشهيـ   ـد والشيب ما كلل المفرقا

ونداء الصخرة : إننى يا صخرة العهد رجعت إليك ولكن انظرى لترى كيف رجعت ؟ إن هناك أموراً كثيرة مزقت الشمل وقوله (ما مزقا) كناية عن تعدد الأسباب التى مزقت الشمل منها البعد والهجر وأن ما مزق أكثر مما يظن ولا حدود له ، ثم يواصل مناجاته للصخرة فى البيت التالى فيقول : (أريك مشيب الفؤاد الشهيد) يقول : إن فؤادى الجريح قد شاب إنه ينزف لوعة وحنيناً فهو أشلاء آمال قطع أوصالها اليأس إنها دفقة من مخزون انفعالاته .

ويبلغ الشاعر من التأثير أن يحملنا على أن نعانى ما يعانيه ، وقد لحق المشيب فؤاده ، ويكنى بمشيب الفؤاد عن حالة اليأس الشديدة التى أصابته ، لنتأمل كيف احتوت العبارات على مختلف الصور التى تضافرت لإبراز حالة من حالات الشاعر اليائس المحبط .

وبعد تعريف الصخرة بالنداء (يا صخرة) عرفها بالإضافة حيث وصفها بصخرة العهد للتأكيد على أنها الشاهد على العهد المبرم بينه وبين محبوبته ، بل أصبحت معروفة بهذا اللقب .

والتعبير بـ (أبت) أفضل من (رجعت) ، لأن أبت تعنى الرجوع إلى الملاذ مستسلماً يريد : بعد محاولاتى الكثيرة لانتزاع آلامى بالوفاء وبالتذكر ؛ ولا فائدة عدت إليك خاضعاً مستسلماً لاجئاً إليك ، فأنت وحدك نصيرى وملاذى وموئلى ، أبت إليك وقد تحطم الفؤاد وشاب قبل أن يشيب مفرقى ، فإذا كان جسدى ما زال مفعماً بالشباب والفتوة فإن قلبى قد شاخ وكهل بل وصار شهيد الحب .

فانظرى يا صخرة العهد ، ما أصابنى على مرور الزمان ، وقد عدت إليك لأنك الملجأ الذى لا يصح البعد عنه وقوله (وقد مزق الشمل) الواو حالية تنبئ عن حاله اليائسة البائسة ، يريد : أبت والحال هكذا من التمزيق .

وبناء (فرق) للمجهول ليدل على اشتراك أمور كثيرة فى تمزيق الشمل وتمزيق الشمل استعارة من تشبيه الشمل بالثوب الممزق ، و(مشيب الفؤاد) كناية أيضاً عن تغير الحال وتسرب الضعف إلى نفسه ، وتشبيه الفؤاد بالشهيد كناية عن التفانى والتضحية وتجسيد وتشخيص لحاله وقد فقد السيطرة على قلبه فقتله الهوى ، ويختم القصيدة ببيتين يتحدث عن الفؤاد بضمير الغائب فيقول :

شكا أسرة فى حبال الهوى ‏ ‏ ‏ ‏ وود على الله أن يعتقا

فلما قضى الحظ فك الأسيـــ ‏ ‏ ‏ ‏ ـــر حن إلى أسره مطلقاً

يريد : مضيت أشكو فى حبال الهوى ووددت على الله أن يعتقنى ولكن حينما تسنى لى أن يفك أسرى صرت أحن إلى عودة أسرى ودوام هذا الأسر ، عبر عن ذلك بـ (شكا) الفؤاد ولكن ذلك يوقع الشاعر فى تناقض ، فقد ذكر فى البيت السابق أن فؤاده صار شهيداً ، فليس مستساغاً أن يشكو بعد ذلك والصواب أن يعود الضمير على الشاعر على سبيل التجريد ، ومع ذلك فإنه هكذا كان يعبر الرومانسيون فتتناقض معانيهم ومن وجهة نظرهم أن كل ما يهمهم هو ما توحيه العبارات وما تترك من تأثير .

ظل الشاعر معلقاً مشدوداً بالوفاء ، يعانى آلام الفراق ، ويتمنى الخلاص من العناء ، حتى إذا أصبح ذلك ممكناً بتدبير من القدر ، وأتت

فرصة الخلاص ، عاد هذا الفؤاد إلى سابق عهده القديم ، يود لو ظل مقيداً مربوطاً به إلى الأبد .

والشكوى تكون بعد المعاناة والوصب ، ولكن الأسر في حبال الهوى من الأمور المحببة لدى الشاعر الرومانسي، الذى يستعذب الألم ويرضى بقسوة الحبيب ، لأنها كما يظن تطهر روحه ، فتشفى النفس ، وتحلق في سماوات الجمال .

(وحبال الهوى) صورة قديمة مبتذلة دارجة على ألسن العامة ، لذلك فقدت حرارتها وتأثيرها ، وكان أحرى بالشاعر وهو المجدد أن يبحث عن عبارة أكثر عمقاً وقوة وقدرة على التأثير .

وفى جملة الشرط فى البيت الأخير مطابقة بين (فك وأسره) ، والمقابلة فى المعنى بين (فك الأسر) ، (والحنين إلى الأسر) ، والأسر المطلق أى الدائم كناية عن تمسكه بحبه وذكريات ذلك الحب .

معالجة بلاغية نقدية :

والقصيدة تجربة ذاتية تتفشى من خلالها مظاهر الرومانسية التى اعتنقها الشاعر ، والتى تكشف عن روحه الشفافه ، ونفسه الحساسة المرهفة ، ووجدانه المتوقد ، وقلبه المغرم شديد التعلق بالذكريات ، شديد التمسك ببقايا الصور الجميلة القابعة فى مخيلته التى تنسال على فكره وتتراءى أمامه فى إطار الطبيعة الخلابة التى لجأ إليها يستمد منها العون .

عبر عن معانيه بألفاظ سهلة عذبة ، غاية فى البساطة، نادراً ما نتعثر فى لفظ معجمى صعب المنال .

لا يتكلف الصور المصطنعة ، ولا يتكلف تحسين كلامه بوجـــوه من التحسين قد لا يحتاجها الموقف ، هو دائماً يعــبر بصـــدق وبحرية بعبـــارة سهلة محكمة وفكر مرتب ، لا تشويش فيه ولا اضطراب .

وصوره تقليديه لكنه مبتكر صياغتها بطرافة .

موسيقاه هادئة لأنه يتخير الألفاظ المناسبة للمقام ، اختـــار قافيـــة ذات روى ممتد (قا) ليعطى المجال للتنفيس عما يدفق فى نفسه مـــن عاطفة جياشة مغلفة بمشاعر الوجد والألم وليتناسب المـــد مـــع تـــأمل الطبيعة ومناجاة الصخرة .

والقصيدة من الشعر الغنائى الذاتى الوجدانى ، وهى تعبير صادق عما يعانيه الشاعر ، وقد تندرج تحت غرض وصف الطبيعة ، لـولا أن ذاتية التجربة سيطرت عليها ، فالشاعر يقصد مكاناً بعينه جعله مركـــز فكره ، ومرساة لشراعه ، فالصخرة هى صخرة الملتقى ، وهى صخرة العهد ، وسواء كانت من وحى خياله ، أو كانت حقيقة واقعة ، فقد نجح الشاعر فى مناجاتها وإسقاط كل همومه عليها ، يصف آلامه وآماله ثـم تشاؤمه .

إنها الرومانسية فى بعض مظاهرها ، من تمسك بالوحدة العضوية للقصيدة واستعمال بعض العبارات الحديثة (صخرة الملتقـــى ، كتـــاب الحياة) ومخاطبة الطبيعة ومناجاتها ، والاستغراق فى وصف مشـــاعر الألم والفراق والحنين للذكريات ، والتلذذ بتعذيب النفس بالهوى الضائع، والحب المفارق ، وتلك الذاتية الشديدة التى تقوم على تصوير خلجـات النفس إزاء الحب والطبيعة ، والارتداد إلى الذات، والهروب من الواقع، الذى لا يتماشى مع أحلامه ، وآماله .

وقصيدة ناجى تقليدية فى مطلعها بالوقوف على الآثار، والتصريع سيراً على عادة العرب القدماء، والتزام الوزن والقافية وقد أتى ببعض الصور التى كثر تداولها مثال (يرى صورة الجرح طى الفؤاد) و (الشمس قد خضبته) و (الغرب كالقلب دامى الجراح) و (مشيب الفؤاد الشهيد) إلا ما ندر من صور مجددة فى (أجد على ظهرها الموثقا) ، (يأبى الوفاء عليه اندمالا) (يأبى التذكر أن يشفقا) .

يشفع للشاعر كونها تجربة ذاتية نابعة من أعماق فؤاده الدامى ، وقد ولع بتكراره بعض العبارات والأفعال ، كرر نداء الصخرة مرة بالإضافة (يا صخرة الملتقى) ومرة دون إضافة (يا صخرة) وأخيراً بالإضافة (يا صخرة العهد) ، يتلذذ بذكرها وندائها ، ومناجاتها، لأنها الأثر الباقى بعد الفراق ، شهدت لقاءه بالحبيبة وقضاء الوقت على ظهرها انتظاراً لمشاهدة الغروب وظهور البدر ، فهى شاهد على ما اتخذه من مواثق ، وما قرأه من كتاب الحياة ، فلا عجب من تكرير اسمها وهى التى بقيت على حالها فى حين تغيرت النقوش ، وتفرق الأحباب من حولها .

كذلك يكرر فعل الرؤيا فى (نرى الشمس) (رأينا بهما همنا) (يراها الفتى) (أريك مشيب الفؤاد) وقد عبر الشاعر بالرؤية دون النظر والمشاهدة للدلالة على أن الرؤية قد تكون بالعين أو بالقلب ، ففى (نرى الشمس) الرؤية وقعت بالعين ، لكن وهى (تذوب فى العباب) فهذا مما يرى بخيال الشاعر ، " فالعرب تقول تراعينا الهلال أى تكلفنا النظر إليه وتقول (تراعينا) أى تلاقينا فرأيته ورآنى ، وقد تكون الرؤية بالحاسة والوهم والتخيل والتفكير وبالعقل والتفكير وتكون بمعنى العلم بالشئ ، أما النظر فهو تأمل الشئ بالعين ومعاينته، فإن قلنا نظرت فى الشئ أحتمل أن يكون تفكيراً ، وإن قلنا نظرت إلى الشئ لم يكن إلا بالعين ، والفرق بين النظر والرؤية دقيق، فالنظر هو طلب ظهور الشئ

والبحث عنه أى تقليب العين مكان المرئى طلباً لرؤيته " [١]. أما الرؤية فهى إدراك المرئى وفعل (الرؤية) الذى تكرر فى القصيدة أدل على المعنى المطلوب ، فالشاعر فى مقام الوصف والتعبير الفنى عن المعنى بالمجاز ، والتكرير أسلوب تعبيرى يصور انفعال النفس واهتمامها بما يتراءى لها من صور كما أنه يريد أن يقرب المشاهد المرئية فى خياله وذكرياته فترى ماثلة أمامه فيشترك معه المتلقى فى رؤيتها .

كذلك تكرر لفظ (صورة) فى (فيا صورة فى نواحى السحاب) و (لنا الله من صورة فى الضمير) و (يرى صورة الجرح) وذلك التكرار لأن مشاهد الذكرى كانت تلح عليه إلحاحاً ، كلما أطرق تتراءى صور اللقاء متجسدة أمامه تزيد لوعته ، وتضاعف آلامه ، أراد الشاعر أن يؤكد مدى معاناته كلما تداعت الصور والمشاهد أمام عينيه إنه فى حال تدعو إلى الشفقة والمواساة .

لم يكن إبراهيم ناجى من الشعراء الذين يولعون بالبديع لذلك لم تتردد أصداؤه فى القصيدة إلا نادراً اللهم إلا بعض المطابقات والتصريع كما اتضح ، والتزام الراء قبل الروى فى (أطرقا ، محرقا ، المفرقا).

وكان اعتماده الأساسى على الموسيقى الداخلية المتأتية من تناسق العبارات وترتيبها ، واختيار الألفاظ السهلة الموحية ، والتى لم يجد العناء فى استحضارها لأنها تعبير صادق عما فى نفسه .

وبعد فالقصيدة ليست سوى نموذج من نماذج الشعر الرومانسى الحديث بعد إدراك الشعراء أن الشعر تعبير عن الشعور الحر ، ومطابقة للحقيقة دون مبالغة أو تقصير حيث أعلن جبران أنه خلق " لغة جديدة قديمة ليس بابتداع مفردات جديدة بالطبع بل تعابير جديدة

---

(١) راجع أسرار التكرار فى القرآن ، محمود حمزة ١٣٦ تحقيق عبد القادر أحمد عطا دار الاعتصام .

واستعمالات جديدة لعناصر اللغة "[١] . تتولد مــن هــذه الاســتعمالات الجديدة صوراً جديدة مبتكرة ، وقد صرح كل من الشاعرين ناجى وأبو شادى بتأثرهما الدائم بجبران وبآرائه فى الشعر وقاما يطبقانــها علــى أشعارها ، يلتقيان مع انطلاقه جبران فى دعوته للأخذ بمعطيات الخيال، لأنه " حقيقة لم تتحجر بعد ، والتصور معرفة اســمى مــن أن تتقيد بسلاسل المقاييس وأعلى وأرحب من أن تسجن فى أقفاص الألفاظ "[٢] . كما تصرخ " ملكة الخيال " الجبرانية ، قائلة " أنا مجاز يعانق الحقيقة "، فإن مناجاة مظاهر الطبيعة أخرج الألفاظ من أوعية الحقيقــة وألبســها أوعية الخيال ..

ووجود قصائد بغرض الوقوف على الآثار وبكاء الأطلال - فــى المدرسة الحديثة - لا يعنى التقليد ، وترسم خطى القدماء ، وإنما يعنــى أن هذا الغرض الشعرى مطلوب فى كل زمان ، وأن من طبائع البشــر الوقوف - أحياناً - لإلقاء نظرة على ما فات ، ونعى الأيام الخوالــى ، والتعبير الصادق ، عن لحظات السعادة والهناء التى مضت وتاهت فــى زحام المشكلات الحياتية التى يمر بها البشر ــ فكيف إذا كان من يعانى الفراق والبعد والرحيل شاعراً تتاثر روحه بكل ما يواجهه ، من ظروف الهجر والفراق ، ينطلق لسانه يلهج لوعة وأسى على ما فات ، يبكــى المكان والزمان والظروف التى أخضعته وأجبرته على العيش محرومــاً تائهاً ضائعاً بين شتات الأفكار والمشاعر المضطربة والعاطفة الدافقة ، ليجد الجملة الشعرية المجازية ملاذاً ، والنظم متنفساً للتعبير عما امتــلأ به فؤاده وغصت به قريحته ، وحسبنا أبو شادى وإبراهيم ناجى مثــالين على ذلك وننتقل إلى النموذج الثالث فى شعر على محمود طه .

---

(١) المجموعة العربية الكاملة ، جبران خليل جبران ١٣٦ دار صادر بيروت .
(٢) المرجع السابق ٥٩١ ، ٥٩٢ .

علي محمود طه

حياته [١] ، ثقافته ، إنتاجه ، آراء حول شاعريته :

هو الملاح التائه، المحب المغامر، والعاشق للطبيعة المرتمي في أحضانها، العالق بين برها وبحرها..

إنه الشاعر الغارق في الرومانسية الماسك بتلابيبها، المتمسك بأصولها وأهدافها ودوافعها، هو الشاعر الوصَّاف المحنَّك في وصف المشاعر والأحاسيس، المتمادي في استغلال الطبيعة ومناجاتها، الدائم السؤال عن الخفايا والأسرار.

ولد في مدينة المنصورة عام ١٩٠٢م، في أسرة على قدر من الثراء، كما كانت على قدر من الثقافة والعلم، وكعادة الآباء قديماً أرسله والده إلى الكُتَّاب ليتعلم مبادئ القراءة والكتابة، وحفظ القرآن، ثم انتقل إلى المدرسة الابتدائية، وتدفعه النزعة الفنية في داخله إلى أن يختصر طريق العلم ويلتحق بمدرسة الفنون التطبيقية ويتخرج سنة ١٩٢٤م، ويعين بهندسة المباني في بلدته.

ولكنه اختار الشعر ليعيش من أجله وبه، يعيش حياةً سهلة لينة، إذ كان مدللاً في صغره، لذلك بقيت آثار هذا الدلال في حياته، مطبوعة في شعره، فهو لا يعرف من الحياة إلا الهناءة والرغد، فلم يعرف شظف العيش منذ صغره.

ظل يتنقل في عمله في محيط بلدته والمدن المجاورة لها وخاصة دمياط، وبلدة السنانية التي تقابلها، والتي تمثل البستان الكبير الممتد إلى

---

(١) راجع حياة علي محمود طه من كتاب الأدب العربي المعاصر في مصر لشوقي ضيف . ومقدمة شرح ديوان على محمود طه . تحقيق د. محمد نبيل طريفي ، دار الفكر العربى ، بيروت ٢٠٠١ م .

مصيف رأس البر، وتقابلها على الضفة اليمنى للنيل بحـيرة المنزلـة، وكل تلك المواضع مصورة في شعره، وخاصة ديوانه الأول (المـلاح التائه).

ويتضح بجلاء تأثر الشاعر بالمذهب الرومانسي، لذلك نراه يراسل – في شبابه – مجلتي أبولو والرسالة، كذلك اتصل بـرواد النهضـة الأدبية، كما زار إيطاليا، وسويسرا والنمسا وأواسط أوربا، ولم ينس أن يسجل ذلك في شعره.

ترك عمله في وزارة الأشغال ليعمل مديرا للمعـرض الخـاص بوزارة التجارة، ثم مديراً لمكتب الوزير، ثم يلتحق بسكرتارية مجلـس النواب، مما يدعوه للإقامة بالقاهرة ليعيش حياة هنيئة يغرق في ملـذات الدنيا ومباهجها، ويكثر من رحلاته الصيفية وينتهي به المطاف وكيـلاً لدار الكتب المصرية، ثم وافته المنية عام١٩٤٩م.

وقد حول الشاعر بيته لمنتدى أدبي حقيقـي لصحبـه ومعارفـه، وحوله إلى ما يشبه المتحف الفني، إذ ملأه باللوحات الفنيـة البـاهرة، ويُؤثر له أنه أهدى مكتبته قبل وفاته لمكتبة بلدته المنصورة..

وربما كان هذا الاحتكاك بالشعراء والأدباء في منتداه أهم عـامل أثقل موهبته التي تيقظت في وقت مبكر، فمن المعلـوم أن المنتديـات والصالونات الأدبية تفرز أفضل الكتاب والشعراء وتعطـي الفرصـة للابتكار، فلم يكن واسع الإطلاع في الأدب العربي والآداب الغربيـة، ومع ذلك استطاع أن يطرح العديد من القضايا الأدبية للمناقشة سـاعده على ذلك اطلاعه على دواوين شعراء النهضة وخاصة حافظ وشـوقي ومطران، وشعراء المدرسة الرومانسية.

وقد تعلم الفرنسية بنفسه، ولكنه لم يفد منها كثيراً إذ أنه لم يتعمق في قراءة الأدب الفرنسي وكان " لامارتين " من أهم من أعجب بهم من شعراء الرمزية الفرنسية، ومع أنه لم يكن واسع الاطلاع لم تنكسر نفسه، بل ظل مؤمناً بموهبته معتزاً بشخصيته فاحتل مكانة بارزة في صفوف الشعراء الذين عاصروه، إذ استطاع أن يكون لنفسه أسلوباً شعرياً براقاً.

ويرى الدكتور شوقي ضيف أنه في ذلك يعتبر أكثر شعرائنا – بعد شوقي – توفيقاً في صياغته الشعرية[١] .

عرف علي محمود طه كيف يقتنص الكلمات من معجمها، ليلبسها المعاني الجديدة المبتكرة ويعمق معناها وقد استقر في نفسه الاهتمام بموسيقى تلك الكلمات وانتقائها وترتيبها ووضعها في نسق غنائي بديع، يدل على خبرة أكيدة وأذن تعرف موسيقى الكلام كما فعل شعراء الرمزية.

إنتاجه الشعري :

ويظهر تأثره بالنزعة الرومانسية في أول دواوينه (الملاح التائه) فأكثر من مناجاة الطبيعة، وشكوى المحبين، وذكريات الشباب.

ويظهر في ديوانه الأول مدى تأثره بالطبيعة في دمياط، وبلدة السنانية والبلدان المجاورة وجمال مشاهداته في بحيرة المنزلة، وفيها يصور العراك الدائم بين البر والبحر.

ويأتي ديوانه التالي (ليالي الملاح التائه) بنفس الروح وبنفس التوهج ويستهله بـ"أغنية الجندول" المشهورة وفيها تتضح براعة الشاعر في توظيف اللفظ الشعري الرائق، وتركيب الجمل الغنائية البديعة، حيث يقول في مطلعها:

---

(١) الأدب العربى المعاصر فى مصر ١٢٠ .

أين من عيني هـــاتيك المجـــالي ... يا عروس البحر، يا حلم الخيـــال
أيـــن عشـــاقك ســـمار الليـــالي ... أين من واديك يا مـــهد الجمـــال
موكبُ الغيـــد وعيـــد الكرنفـــال ... وسرى الجندول في عرض القنال

ثم يصدر ديوانه "أرواح شـــاردة" وأكـــثره مقـــالات عـــن الأدب الإنجليزي والفرنسي، فتحدث عن فيرلين وبودلير الشاعرين الفرنسيين.

ثم يصدر ديوانه التالي "أرواح وأشباح" وفيه يقيم حواراً شـــعرياً فلسفياً بين شخصيات استمدها من الأساطير الإغريقية وقصص التوارة.

ثم يأتي ديوانه "زهر وخمر" يصور من خلاله نزعته الأبيقوريـــة التي غمس فيها حياته، وهي عنده ليست نزعة حادة ولا جامحة وإنمـــا هي نزعة مرحة يقبل فيها على كؤوس اللذة والمتعـــة دون تمـــادٍ فـــي تصوير الغرائز الجسدية، ويفتتح الديوان بقصيدة " ليالي كليوباترا " .

ويأتي ديوانه "الشوق العائد" عن بعض ذكرياته لرحلاته إلى أوربا قبل الحرب العالمية الثانية، ويخص برلين بقصيدة سماها "بيـــن الحـــب والحرب".

وآخر دواوينه "شرق وغرب" ويشمل قصائد عن أحداث الشـــرق السياسية، والقضايا الوطنية والعربية والإسلامية، ولكنه لم يتوسع فـــي إثارة هذه القضايا فقد كان مشغولاً بحبه وبوصف الطبيعـــة المصريـــة والعربية وما فيها من فتن وجمال.

لمحة عن بكائيات الشاعر:

وللشاعر علي محمود طه عدد من القصائد يمكن أن نعدها من البكائيات الحديثة أو الوقوف على الأطلال حيث يقف أمام وكره باكياً ذليلاً في قصيدته "رجوع الهارب" يصور في أولها حال المحبين الهاربين من حكم الهوى والذين "ضاق كيوبيد بصراخهم وبكائهم ففتح لهم باب ديره فخلصوا منه ناجين، وانطلقوا هاربين من أسره ينشدون السلوى والنسيان في حياة أصبحت تنكرهم وكأنهم لم يتصلوا بها، وهاموا في عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه"(١) حتى غدا يناجي الطبيعة ويسألها بصيغة تجاهل العارف رغبة منه في إشراك الطبيعة معه على عادة شعراء الرومانسية، فالطبيعة ملاذه الذي يبث عندها لواعج صدره، وهموم قلبه، فيقول:

يا صبح: ما للشمس غير مضيئةٍ	يا ليل: ما للنجم غير مبين؟
يا نار: ما للنار بين جوانحي	يا نور: أين النور ملء جفوني؟
ذهب النهار بحيرتي وكآبتي	وأتى المساء بأدمعي وشجوني
حتى الطبيعة أعرضت وتصاممت	وتنكرت للهارب المسكين

يناظر بين حاله في النهار وحاله في الليل، والمناظرة موجبة، لأن الشاعر يريد أن يسوي بين حاله في النهار والليل، فهو في حالة حزن مستمر، ولتتكامل الصورة بإعراض الطبيعة عنه وتنكرها له، إنه دائم الحزن والبكاء سواء في الليل أو في النهار، لم يعد مرتاحاً في كل الأوقات، ثم يختتم قصيدته برجوع الهارب نادماً مأخوذاً بسحر تلك

(١) شرح ديوان علي محمود طه ٢٦ .

الأيام الخوالي التي كانت تشرق عليه من خلال ديره القديم، فقد مضى عهد التنقل وآن له أن يعود إلى سجنه الأول إلى الوكر القديم الذي جمع بينه وبين من يحب، فيقول:

ولقد مضى عهد التنقل وانتهى زمني إليك بصبوتي وفتوني
لم ألق بعدك ما يشوق نواظري عند الرياحين، فليس ما يصببني
فهتفت استوحي قديم ملاحني فتهدجت وتعثرت بأنيني
ونزلت استذري الظلال فعقني حتى الغصون غدون غير غصون
فرجعت للوكر القديم وبي أسى يطغى عليّ وذلة تعروني
لما رأته اغرورقت عيناي من ألم، وضج القلب بعد سكون
ومضت بي الذكرى فرجعت مكذباً عيني، ومتهماً لديه يقيني
وصحوت من خبل وبي مما أرى إطراق مكتئب وصمت حزين

في أسلوب مجازي رمزي جميل، يصور حاله وقد عاد يستذري ظلال الشجر ويستتر بها فلا تستجيب له ثم ينهي قصيدته وهو يخاطب الهوى الآسر، الذي حاول أن يهرب منه ليعود إليه نادماً، فيقول في التفاتة تنبه لموقف ذلك الهارب الذي عاد مستسلماً يرجو أن تؤسر الصبابة قلبه مرة أخرى:

فافتح لي الباب الذي أغلقته دوني، وهات القيد غير ضنين
دعني أروّ القلب من خمر الرضى وأنم على فجر الحنان جفوني
وأعد إلى أسر الصبابة هارباً قد آب من سفر الليالي الجون
عاف الحياة على نواك طليقةً وأتاك ينشدها بعين سجين

ورجوع الشاعر إلى الوكر القديم، قد يكون رمزاً إلى عودته لهواه القديم أو هو عودة حقيقية للمكان الذي جمعه بالمحب فيما سبق، فتغرورق عيناه عند رؤية ذلك المكان من الألم وتمضي به الذكرى، ليعود يطلب من كيوبيد أن يفتح له الباب مرة أخرى؛ لأنه يؤثر القيد على الحرية ففي القيد رضى للقلب وراحة للعيون، هكذا يعود ليبكي زماناً قد مضى ووكراً قد خلا من المحبين.

يشحذ الشاعر في أبياته كل الأساليب الممكنة لإبراز موقفه من الهروب ثم العودة خاضعاً ذليلاً، ليجد وكره القديم فارغاً، فيطرق إطراقة مكتئب وصمت حزين.

ولننتقل إلى قصيدة أخرى بعنوان "قيثارتي" وفيها يخاطب قيثارته وإنها حبه الذي تبدد، وأنغام قلبه الذي يدميه البعد، فيقف وقفة رمزية عند "وادي الهوى" لتنطلق منه صرخة مدوية، يبكي هواه الذي ولت بشاشة دهره، فيقول:

وادي الهوى ولت بشاشة دهره	وخلت مغانيه من الآرام
طارت صوادحه وجف غديره	وذوى بشطيه النضير النامي
واعتاض من همس النسيم بعاصف	راوٍ تشق جوانب الأظلام
وهو الصدى الحاكي لضائع صرختي	وصداك بين الغور والآكام
قد كن ألافي ونزهة خاطري	وسماء وحي الشعر والإلهام
مالي بهن سكتن عن آلامي؟	أنسين عهد مودتي وذمامي؟

يقف الشاعر وقفة أخرى على وادي الهوى، حيث التقى بالمحب إنه الطلل الذي ولت بشاشة دهره، وخلت مغانيه من الآرام، على عادة

العرب من تشبيه النساء بالآرام، وخلو المغاني من قاطنيها، الذين رحلوا عنها حيث يقف ملياً يحلق بخياله، فتتراءى له الصور تستدعي المشاهد من كامن الذكريات.

كل ذلك في صياغة تراثية تثبت حذق الشاعر وقدرته في حفظ لغة الشعر القديم، لا ابتكار ولا تجديد، فيما عدا وصفه بالصدى الحاكي لضائع صرخته، فترد كل الصور مبتذلة استدعاها من التراث في مثل قوله : (ولت بشاشته ، خلت مغانيه من الآرام ، طارت صوادحه ، وجف غديره) إلى آخر تلك الصور التي تتدفق وكأنها النبع الذي لا ينضب ماؤه.

فذلك الوادي الذي تبدل بعد أن كان يهمس فيه النسيم، عصف به عاصف مدوٍ حتى ضاعت صرخة المحبين ولم يتبق سوى الصدى يتردد بين الغور والآكام.

وللصخرة عند علي محمود طه حديث طويل ففي قصيدة أخرى بعنوان "الشاطئ المهجور" يتذكر خلالها وقوفه مع الحبيب فوق الصخرة التي كانت الملاذ لقلبين حبيبين في الشباب النضير، منها الأبيات التالية، يقول فيها:

إنها ذكريات أمسية مر	ت وأيام غبطة وسرور
أخذ القلب لمحها من وراء	الموج يجتاز لجة الديجور
فتبينت في الشواطئ حولي	أثراً من غرامنا المأثور
صخرة كانت الملاذ لقلبيـ	ـن حبيبين في الشباب النضير
جمعتنا بها الحوادث في ظل	هوىً طاهر وعيش قرير
كم وقفنا العشيَّ نرقب منها	مغرب الشمس وانبثاق البدور

ويستمر الدفق العاطفي إلى آخر القصيدة التي هي مزيج من سحر الرومانسية الحديثة وعبق الكلاسيكية القديمة، إنه المزيج الرائع الـــذي صاحب شعراء المدرسة الحديثة الذين مضوا يغــذون تلــك المرحلــة الانتقالية الثرة، بالأشعار التي طافت، أنحاء الدنيا بأغنيات عذاب تعـــبر بصدق عما كان يختمر في عقولهم في ذلك الوقت، وما يضنيهم ويحرك مشاعرهم ويثير ألبابهم.

وفي وقفة أخرى على صخرته الرمز، إنها الصخرة التي يقـــف فوقها دوماً يصف عندها، مشاهد الصراع بين الطبيعة والإنسان، فـــي قصيدته "على الصخرة البيضاء" وفي قصيدته الرائعة "صخرة الملتقـــى" بنفس عنوان قصيدة إبراهيم ناجي يصور التقاء الصحراء باليم عند هذه الصخرة يقف بها يبث شكواه من أذى الحياة وضيمها وبعـــد الأحبـــة، ويبدو تأثر علي محمود طه بقصيدة إبراهيم ناجي، فإن لغـــة التنـــاجي واضحة، يقول فيها:

صخرة الملتقى أتيتـــك بعـــد الأ   نين أشـــكو مـــن الحيـــاة أذاتـــي

إنها تذكرنا بالصخرة التي وقف عليها إبراهيم ناجي، ولكنها عنـــد علي محمود طه تمثل صخرة الحياة التي تجمع بيـــن التليديـــن، إنـــها صخرة الآباد تطل من ورائها الصحراء وادي المنايا، وأمامها المحيـــط لجُّ الحياة، لذلك فهو في آخر القصيدة يقول:

لا أسميك صخرة الملتقـــى لـــ   ــكن أسميك صخـــرة المأســـاة

وقد يقف علي محمد طه على وادي الأحلام، وعلى الصخور، وعلى شواطئ البحيرات، ليبكي أمسية مرت وليلات جمعته بمن يحب في قصيدة بعنوان "الأمسية المحزونة" وتحتاج القصيدة إلى وقفة طويلة، لتحليلها بلاغياً؛ لأنها تمثل بوضوح صورة وقوف الشاعر على الأطلال وقفة على الطراز الحديث، وبكاء على آثار أمسية مضت التقى فيها بالحبيب، يقدم الشاعر لهذه القصيدة فيقول: (هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطئ البحر الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ "أشتوم الجميل" من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة جلسنا عليها أيام صبانا نمرح في أمسية هانئة بين رمال وصخور وأمواج"[١].

وقد زار الشاعر "هذه البقعة ذات مساء غريب في جو عاصف فهاجت به ما هاجت من أحلام وآلام اطردت في سياق هذه القصيدة تحية الروح إلى هذه الأمسية المحزونة"[٢]. فيقول:

جددت ذاهب أحلامي وليلاتي ... فهل لديك حديث عن صباباتي
يا كعبةً لخيالاتي وصومعةً ... رتلت في ظلها للحسن آياتي
للحب أول أشعار هتفت بها ... وللجمال بها أولى رسالاتي
عليك وادي أحلامي وقفت أرى ... طيف الحوادث تمضي بعد مأسلة
أوي إلى جنبات الصخر منفرداً ... أبكي لأمسية مرت وليلات
قد غيرتنا الليالي بعدها سيراً ... وخلفتنا العوادي بعض أشتات
تلفت القلب في ليلاء باردة ... يبكي لياليك الغر المضيئات

---

(١) الديوان: ٦٧.
(٢) الديوان: ٦٧.

وذكريات من الماضي يطالعـــها   بين الحقول وشـــطآن البحـــيرات
يا طول ما نغمت للصخر أنـــاتي   وشد ما رجعت للمـــوج آهـــاتي
يا قلب وادي الصبا حالت مسارحه   وأقفرت من صبايـــاه الجميـــلات
فلا الجداول تحدوهـــا مسلســـلة   ولا الخمائل تــــهفو بـــالنضيرات
صوحن من مشرق الوادي لمغربه   فما بهن مُطيـــف مـــن خيـــالاتي
ما في حياتك من سلوى تلوذ بـــها   لكنه الحب ذاك القـــاهر العـــاتي
قد فاجأتك غواشيه التي ســـكنت   إن الليـــالي مـــلأى بالمفاجـــات
يا للبحيرة: من يرتـــاد شـــاطئها؟   ومن يُسرُّ إلى الوادي مناجـــاتي؟
ومن يعيد لنـــا أطيـــاف ليلتـــها   وما غنمنا عليها مـــن أويقـــات؟
وخلوة في حفافيها وقـــد عبثـــت   يد الصبـــا بحواشـــيها الموشـــاة
يضمنا باسق في الشـــط منفـــرد   ضم الشتيتين في عليـــاء جنـــات
وللقلـــوب أحـــاديث يجاوبــــها   تناوح الطير في ظل الخميـــلات
يا ليلة قد ذهلنـــا عـــن كواكبـــها   في زورق بين ضفـــات ولجـــات
يسرى بنا موهناً والريح تدفعـــه   كالنجم يسبح في علوي هـــالات
وفي الشواطئ للمجـــداف أغنيـــة   يصبها الموج في سحري موجات
ما كـــان أهنأهـــا دنيـــا وأهنانـــا   في ليلها الصحو،أو في فجرها الشتي
مرت خيالات ماضيها، وما تركـت   سوى وجوم لياليـــها الحزينـــات
ومن تلـــهف أحنـــائي وثارتـــها   يا للجوانح من وجدي وثـــاراتي
ياصرخة القلب هل أسمعت منك صدىً   من ذا يرد الصدى في جوف مومـــاة؟
جوبي مفاوز أيامي فقد صفـــرت   من نبع ماء ومن أظلال واحـــات
قضى على ظمأٍ قلبي بها وفمـــي   وضلت العين فيها إثـــر غايـــاتي
حتى العواصف صمت عن نداءاتي   فما ترد على الأيـــام صيحـــاتي

يا من قتلت شبابي فـــي يفاعتـــه ورحت تسخر من دمعي وأنـــاتي
حرمت أيامي الأولـــى مفارحـــها فما نعمـــت بأوطـــاري ولذاتـــي
فدع فؤادي محزوناً يرف علــــى ماضي لياليَّ وانعم أنت بـــالآتي
دعني على صخرة الماضي لعل بـها من الصبابة والتحنـــان منجـاتي

إنها قصيدة طويلة، أول ما يطالعنا فيها أسلوب الشـــاعر المشـــبع بلغة وصور القدماء جنباً إلى جنب مع الأســـاليب والصـــور الحديثـــة، يستمد من كلا الرافدين القديم والحديث ما يعنيه علــــى نظـــم شـــعره، فيوظف كل ما تفرزه قريحته معبراً عما يتردد في نفسه من معانٍ ومـــا يجول بخاطره من أفكار وما تنسجه مخيلته من صور.

كما أنه من الواضح قبل أن يستغرق البحث في دراســـة أســـلوب القصيدة إنها تتميز بتلك الخاصية الجديدة، ألا وهي الوحـــدة العضويـــة التي تشير إلى وحدة الأجزاء في القصيدة، بمعنى أن كل جملة تـــترتب على حسب ما قبلها، وأنه لم يخرج عن مضمون الفكرة التـــي بدأهـــا، حتى النهاية، ومن قراءة النص مرات ومرات يتبين أنه ســـاير ركـــب الحداثة والمعاصرة وأخذ يبني أبنية جديدة، تظهر من خلالـــها براعتـــه الفنية وموهبته الفذة الأصيلة.

فإذا كان الجديد مبني على القديم إذاً لا بد للأجيال أن تتواصل ولا بد للأديب أن يصل ماضيه بحاضره بكثرة الإطلاع، وحفـــظ الـــدرس القديم جيداً ليتمكن من مواصلة العمل وتسليم المهمة لمن يـــأتي بعـــده، حتى يتم التطوير والتحديث.

إن من يريد التميز لا بد له من العبور إلى الإبداع والرقي بعد مراجعة تاريخية؛ لأن كل نبتة لا بد لها من جذور تحملها وتحميها وترفعها.

هكذا علي محمود طه، فإن من يطالع شعره ينتبه إلى هذا التمازج الرائع في الأسلوب بين القديم والحديث، يوظف الصور والصياغات القديمة جيداً ويضفي عليها لمساته الحداثية الرائعة، إنه الشاعر الذكي الذي تمكن من التأليف بين لغة التراث ولغة العصر الحديث، وقد يؤخذ عليه ولعه بالقديم ونقل الصياغات والصور الموروثة ــ أحياناً ــ دون تبديل وابتكار.

التجربة الشعرية في قصيدة الأمسية المحزونة:

يعبر الشاعر عن تجربة واقعية بصدق وشفافية، ورقة وطهر بعيداً كل البعد عن ذكر ما يخدش الحياء أو يثير الغرائز، إنه الشاعر النبيل صاحب الفكرة النبيلة، المستلهمة من واقعه، ومن بيئته التي تربى فيها.

يلبس أفكاره رداء الرومانسية الحديث لتأتي القصيدة على شكل منظومة حية مفعمة بالحياة، يصور من خلالها أحاسيس المحب الذي يئن ويتألم كلما تذكر تلك الأمسية التي جمعته بالحبيب.

وللشاعر في القصيدة ــ كما ذكر ــ وقفات متعددة حين زار المكان الذي جمعه بمحبوبته، فيبدأ بالوقوف على (وادي الأحلام) ذلك الوادي الذي تردد ذكره عند شعراء الرومانسية، ثم وقوفه بالصخرة يبكي لأمسية مضت، ويئن أملاً في أن تستجيب الصخرة لأناته ويستجيب الموج لآهاته.

ثم يقف عند البحيرة، وعند الوادي يبثهما ما يعتلج في قلبه، ويعتصر فؤاده، إنها الأمسية التي لا تنسى إنها الأمسية التي يتمنى عودتها واستمرارها، ولكنها أمنية غير ممكنة، لذلك يطلق صرخة من قلبه يود أن يتردد صداها، ليجد من يرد الصدى في جوف تلك المفازة الواسعة، مفازة أيامه الفارغة من كل ما يؤنس وحشته ويهدئ روعته.

لا يجد الشاعر من يجيب الصدى، فينحي باللائمة على المحب الذي فارق وبعد عنه ويطلب أن يتركه وحده على صخرة الماضي لعله يجد بها من الصبابة والتحنان منجاته، ولعل وقوفه يهون عليه مشقة البعد والفراق.

ولأن عاطفة الشاعر في القصيدة صادقة ــ أيضاً ــ فهي تترك ذلك الصدى العميق في النفس، تترك ذلك الأثر الجميل، والإحساس الرائع، تستدعي مشاعر الحنين والرغبة معاً، وتدفع إلى التعاطف مع الشاعر والاندماج والتفاعل معه، إذ يلمس المشاعر ويؤثر تأثيراً موجباً مستحباً، فإن عاطفة الشوق إلى الأحباب من أسمى العواطف الإنسانية التي تأسر عقل وقلب المتلقي إذا كانت نبيلة وصادقة.

وعنوان القصيدة عنصر من عناصر البنية فيها، يتصل مباشرة بها ويشير إلى موضوعها ولتسمية القصيدة بالأمسية المحزونة تفسيران:

الأول : ربما أراد أن يصف الأمسية التي قضاها يتذكر أمسيته مع المحب..

الثاني : ربما اعتبر أمسيته التي مضت محزونة لأنـــها وحيـــدة، والشاعر يسقط على العنوان كل مظاهر الحزن التي انتابته عند تذكـــر تلك الأمسية.

ولنبدأ بتحليل الأبيات ثم ننتهي برؤية بلاغية شاملة للقصيدة.

يبدأ الشاعر قصيدته مخاطباً تلك الأمسية المحزونة ـــ كما وصفها ـــ فيقول:

جددت ذاهب أحلامـــي وليلاتـــي	فهل لديك حديث عـــن صبابـــاتي
يا كعبـــة لخيـــالاتي وصومعـــة	رتلت في ظلها للحســـن آيـــاتي
للحب أول أشـــعار هتفـــت بـــها	وللجمال بـــها أولـــى رســـالاتي

يعود الشاعر في ليلة باردة وجو عاصف إلى المكان الذي التقـــى فيه المحبوبة على شاطئ البحيرة، يقف ويتأمل ويتذكر تلك الأمسية التي مضت بكل أفراحها ومباهجها، والتي لن تتكرر، في تلك الليلة البـــاردة المحزونة، يطيل الوقوف لعله يسترجع تلك الأويقات الهنيئة، فـــالوقوف في عين المكان يجدد ذاهب الأحلام، فيخاطب البحيرة: إنك، أرجعت إليّ ما مضى من أحلامي، وقد يكون في لفظ (ذاهب) تورية بمعنى أحلامي وليالي الذهبية، أي أحلاها وأروعها.

ثم يتوجه إلى البحيرة يسألها: هل يمكنـــك أن تســـمعيني حديـــث صباباتي وأعذب أشواقي الحارة، والاستفهام بمعنـــى التمنـــي، حيـــث يخاطب غير العاقل، ولنتأمل كيف جاء التصريع فـــي البيـــت الأول ـــ على عادة الشعراء قديماً ـــ في (ليلاتي، صباباتي)، فالشاعر لم يتخلص تماماً من سمات القصيدة القديمة.

إن الأمسية المحزونة تمثل للشاعر وحي إلهامه، إنه في المكان الذي يألفه، على شاطئ البحيرة حيث تكمن الذكريات لذا يشبه الأمسية في البيت الثاني بالكعبة وبالصومعة لخيالاته والنداء فيه لفت للانتباه وقوله: (رتلت في ظلها للحسن آياتي) يريد نظم أروع ما نظم في وصف مظاهر الحسن في ظلها والضمير يستقيم إذا عاد على المكان (البقعة) التي وقف بها يستدعي الرمز الديني (الكعبة، الصومعة، رتل، آيات) ليسعفه في رسم صورة رمزية وتحميلها دلالات فكرية جديدة وبعداً شعورياً مستحدثاً والخروج عن المألوف، وقد اهتم الشعراء قديماً وحديثاً بتوظيف الرمز الديني ومنحوه بعداً نفسياً جديداً، ونقلوه بعيداً عن مدلوله الاصطلاحي الثابت، التماساً لإعطاء المعنى القوة والصفاء والوقار والبهاء بالإضافة إلى إلباس الصورة لباس الهيبة والفخامة، فالبقعة التي زارها في تلك الليلة الباردة هي كعبته وقبلته وهي صومعة الزاهد وخلوته، فيها يرتل أحلى آياته من الشعر في الحسن والجمال.

ولذلك يصرح في البيت التالي بأن أول أشعار هتف بها كانت للحب وأولى رسالاته كانت للجمال، فيقدم الجار والمجرور "للحب، للجمال"، "والأشعار والرسالات" فيلاحظ شبه التناسب في شطري البيت والتفصيل في المعنى الذي يحقق رغبة الشاعر في الإطناب، وتقديم ما حقه التأخير لأن لفظي الحب والجمال، من الألفاظ المستحبة للشاعر والتي يتلذذ بتقديمها، كما أنه سخر شعره لوصف الحب والجمال، فالغرضان محط اهتمامه الدائم.

إنها الرومانسية في أسمى معانيها، الحب المطلق والجمال المطلق، يسخر شعره للتعبير عنها بحرية وبساطة، مستعيناً بالوحي

والخيال الشرود، والعاطفة الرقيقة، يقف مسترجعاً طيف الماضي فيقول:

عليك وادي أحلامي وقفت أرى	طيف الحوادث تمضي بعد مأسلة
آوي إلى جنبات الصخر منفرداً	أبكي لأمسية مرت وليلات
قد غيرتنا الليالي بعدها سيراً	وخلفتنا العوادي بعض أشتات

يترك الشاعر لنفسه العنان يعبر كيفما شاء فيقدم ما حقه التأخير — عليك وادي أحلامي — ولعل تغيير تركيب الجمل بالتقديم من سمات القصيدة، أو من لزوميات الكلام، إذا أريد التخصيص أو الاهتمام بالمقدم، وحذف النداء وإسناد "أحلام" إلى ضمير المتكلم دعوة إلى التواصل والتقرب والخصوصية، فالوادي ليس ككل وادي، إنه الوادي المخصوص هو وادي أحلامه الذي يعينه على استحضارها، ورؤية طيف الحوادث، وقد مضت، (والطيف) يذكرنا بطيف أبي العلاء المعري، مع اختلاف الصورة، فإن طيف أبا العلاء كان لمحبوبته التي لم يرها، أما طيف الشاعر فللحوادث والمواقف التي جمعتها، ويلاحظ القارئ لديوان علي محمود طه أن الطيف من الأمور التي عني بتوظيفها في صوره، أما قوله: (بعد مأساة) فلا يتضح المراد من هذه العبارة، وهل ذلك متعلق بتسمية الأمسية بالمحزونة، أم أنه يقصد تعرضه لظروف مؤلمة، أم أن الفراق بعد اللقاء في تلك الأمسية هو المأساة.

والشاعر يهوى الجمل المستأنفة، يقطع ويستأنف ليستمر الدفق العاطفي ويستمر مجال الوصف رحباً، فيقول: (آوي إلى جنبات الصخر

منفرداً) والمأوى مكان يطمئن فيه الإنسان ويرتاح أو يحتمي به وهو من الأفعال التي تستحضر في الأذهان رمزاً دينياً في قوله تعالى: ﴿آوي إلى ركن شديد﴾ مع الفارق في المعنى، فالشاعر يأوي إلى جنبات الصخر للبكاء وذكر الآثار، آثار تلك الأمسية، وقوله: (منفرداً) استدعى سؤالاً في النفس أو تعليلاً للسبب، فيأتي الرد: (أبكي لأمسية)، والقارئ للقصيدة يلحظ ندرة حروف الجر لأن الشاعر يقتطف من الذكريات لحظات مبعثرة، وأحاسيس شريدة يلملمها، لذلك فإنه محتاج إلى القطع والاستئناف، ويبتعد عن حروف الوصل إلا فيما تطلبه الصياغة اللغوية.

وبكاء الشعراء في ذكر الحب الضائع والمحبين الذين رحلوا لم يختلف، إنه البكاء ذاته وربما الذي اختلف طريقة التعبير عنه.

يستدعي الشاعر تلك الأمسية التي مرت يبكيها لأنها كانت أمسية فريدة على شاطيء تلك البحيرة، وأما لفظ (ليلات) فهي الليلات التي قضاها مع محبوبته، فالأمسية لم تكن الليلة الوحيدة، وإنما الليلة المميزة، الفريدة، بما حملته نفسه فيها من مشاعر مبهجة، مفرحة.

و(قد) من الأساليب المؤكدة التي توقظ المتلقي بقرعها الشديد بعد أن يكون مستغرقاً حالماً، يهيم مع الشاعر في كل وادي من التعبير العاطفي، لتأتي (قد) فتقطع هذا الحبل الموصول بين الشاعر والمتلقي، ولتنبهه لنقلة وحالة جديدة، وتؤكد هذا الانتقال فالليالي التي مرت بعد تلك الليلة قد غيرت الشاعر وجعلته كالسير المتداولة بين الناس، كما أن العوادي والنوائب قد خلفته بعض أشتات، وفي ذلك تجريد إذ يشبه نفسه (بالسير وبعض الأشتات) ولماذا (بعض) هل لانضباط الوزن والقافية؟ أم أنه يريد: إنما تبقى مني بعض أشتات؟ فهو الشتيت المضيع، فدل (بعض) على الشتات النفسي الذي ألمّ به بعد الفراق.

ولا ينسى نصيب القلب من الأسى والبكاء في تلك الليلة البـــاردة فيقول:

تلفت القلب فـــي ليــلاء بـــاردة ... يبكي ليـــاليك الغـــر المضيئـــات
وذكريات من الماضي يطالعـــــها ... بين الحقول وشـــطآن البحـــيرات

أغلب الظن أن الشاعر أكمل القافية بلفظ (المضيئات) لأن (الليالي الغر) هي المضيئة الواضحة، ولكن القافية حكمت الشاعر فأتى بوصفين لمعنى واحد، أو ربما لزيادة التأكيد على أنها ليـــالي ممـــيزة واضحـــة يتذكرها، وهو يقضي ليلة باردة مضيئة محزونة.

يتلفت قلب الشاعر في ليلاء صعبة طويلـــة شـــاقة علـــى نفســـه المرهفة، ليبكي لياليك أيتها المحبوبة المفارقة، واستعارة صفة التلفـــت والبكاء للقلب من أساليب الشاعر للدلالة على حيرته وحزنه الدفين، فإن قلبه شريك الضنى والأسى، ومكمن الخواطر والعواطـــف، فـــالصورة موحية بدلالات مختلفة من مشاعر الحيرة والوحدة والوحشة في ذلـــك المكان.

وتأتي جملة (يبكي لياليك) جملة حال مستأنفة، ولو قيـــل: (وهـــو يبكي) لجعل البكاء متزامناً مع التلفت، ولكن ورد الفعل مفصولاً، لكـــي يستشعر المتلقي وجود سؤال مضمر في النفس فحـــواه (لمـــاذا يتلفـــت القلب؟). فالبكاء جاء نتيجة لتذكر الليالي التي مرت بما احتـــوت مـــن مفارح.

وقوله: (ليلاء باردة) دلالة على أنها ليلة فريـــدة فـــي برودتـــها، وتزاحم الذكريات التي تتوارد فيها على الشاعر، فللشتاء والبرودة عنـــد الشعراء ما لهما من تقليب المواجع، وإثارة المشاعر الحزينة، فهي ليلـــة

طويلة باردة، يستدعي فيها كل مشاعر البهجة والفرح الماضية في محاولة يائسة لاسترجاع ما مضى، قد يشعر بالدفء والراحة.

وفي لفظ (ليلاء) ما يسميه البلاغيون الإرصاد؛ لأنه لما قال : (في ليلاء باردة) استدعى ذلك أن يقول : (يبكي لياليك) وهو من فنون البديع التي قصدها الشعراء قديماً، وقد ورد الإرصاد في هذا المقام عفو الخاطر.

ويعطف البيت الثاني على سابقه فيقول: (وذكريات) بتقديم المفعول به أي: إن القلب يبكي لياليك وذكريات من الماضي يطالعها، ومطالعة القلب للذكريات بين الحقول وشطآن البحيرات جعلته يتلفت، ووقوف الشاعر كان على بحيرة واحدة، لكن القافية دعته لأن يجمع (شطآن البحيرات) والجمع مبالغة مقبولة، وكأنه يطالع الذكريات كلما مر على بحيرة ووقف على شاطئها.

ويستمر الشاعر في تصوير حاله، ودوام بث شكواه للصخر والموج فيقول:

يا طول ما نظمت للصخر أناتي ... وشدّ ما رجعت للموج آهاتي
يا قلب وادي الصبا حالت مسالوحه ... وأقفرت من صباياه الجميلات
فلا الجداول تحدوها مسلسلة ... ولا الخمائل تهفو بالنظيرات
صوحن من مشرق الوادي لمغربه ... فما بهن مطيف من خيالاتي

يتماثل[1] شطري البيت الأول وزناً وتقفية مما يزيد الموقف الشعري تأثيراً، وإيقاع البيت جمالاً، وصيغة (يا طول) من الصيغ

(١) التماثل : من فنون البديع ، وهو أن يتفق شطري البيتين في الوزن والتقفية . الإيضاح، ٣٤٤.

النادر تناولها، فساعدت الشاعر على إطلاق زفرات الألم (يا) حـــــرف نداء للتنبيه والمنادى محذوف، فقد طال أنين الشاعر وتأوهه، فناســـــب ذلك المد، فإن تجربته شخصية كيانية تتمثل في القلب والعقل والنفـــس والخيال معاً، يحياها وينصهر فيها فهي مصدر إلهامه، فـــإذا اكتملــت عناصر التجربة فإن دوره الفاعل الخلاق والمبتكر يتجلى في نظمه.

وفرق بين الشاعر النظام والشاعر الملهم، إن "الملــــهم يواصـــل تحويراً وتبديلاً، ولربما يستأنف استئنافاً حتى يجد اللقيا، أي حتى يعـــود إلى فترة من اللاوعي جديدة، أما النظام، فيمضي في عمله غير آبـــــه، فإذا هو ينظم النثر"(١).

ولأنها تجربة حياتية فإنها تصوير لانفعالات الشــــاعر بمفرداتـــه وتراكيبه الجديدة، فإن أناته نظمت للصخر واستمر نغمها وآهاته رجعت للموج متتابعة هكذا يستعير للمعاني أفعـــالاً تجســـدها وتهبـــها الـــروح والحركة على سبيل الاستعارة المكنية في الفعلين (نظمت) رجعت.

وفي البيت تصريع بين أناتي وآهاتي، وكلا اللفظين يتناسبان مـــع الحالة الشعورية المهيمنة على الشاعر، وإن كان اللفظان يحملان معنـــى متقارباً، فإن التكرار يفيد زيادة إحساسه بالمعاناة التـــي يعايشـــها وآلام الفراق التي يواجهها، والتي جعلته يلتفت إلى قلبه يناجيه ذلك القلب الذي تلفت حوله فإذا الحقول والشطآن تذكره بالليالي الغر المضيئات، فيقـــول له في تصوير مستمد من المأثور لدى الشعراء القدامى:

يا قلب وادي الصبا حالت مســـارحه وأقفرت من صبايــــاه الجميــــلات

---

(١) المجدلية، سعيد عقل، ٢٥م التجاري، ط١، بيروت، ١٩٦٠م.

والتفات الشاعر لقلبه يناجيه التفاتة طبيعية وضرورية لأن قلبه مكمن العواطف ومبعث الألم، وتحول المسارح وتبدلها واقفرارها من الصبايا الجميلات، صور قديمة يكني بها الشعراء عن رحيل المحب وخلو المكان.

ويكمل الصورة في البيت التالي فيقول:

فلا الجداول تحدوهـا مسلسلة   ولا الخمائل تـهفو بـالنضيرات

هذه المسارح لا تحدوهـا الجـداول ولا تـهفو الخمـائل فيـها بالنضيرات، وتقديم(الجداول والخمائل)مع النفس،فيه شبه توازن وتناسق بين الجملتين، وهو من فنون البديع، الذي يسهم فـي إبـراز الحركـة النغمية في البيت تتردد على هيئة أنماط متماثلة فتحدث نغماً موسيقياً.

يترك الشاعر أمر الجداول ويكمل البيت التالي في حديثـه عـن الخمائل فيقول: (صوحن) أي يبسن، لتأتي الجملة توضيحاً لحال تلـك الخمائل، التي كانت نضيرات تملأ الوادي بالخصب والنماء، فصـارت يابسة متشققة لا يرى من خلالها أي أثر للنضارة، فكنى عن ذلك بقوله: (فما بهن مطيف من خيالاتي).

يعكس الشاعر حالته وما ألم به من حزن ومعاناة على الطبيعـة فإن ما حدث للطبيعة من تغيير بسبب تعاطفها مع الشاعر ولتجمع كـل مظاهر اليأس والحيرة لتغمر قلبه المتعب، فيجرد من نفسـه شـخصاً يخاطبه ويقول له:

ما في حياتك من سلوى نلوذ بـها   لكنه الحب ذاك القـاهر العـاتي
قد فاجأتك غواشيه التي سـكنت   إن الليـالي مـلأى بالمفاجـاة

يتجلى واقع الشاعر المرير، فهو لا يجد في حياته ما ينسيه ليلوذ به ويهرب ولا يوجد ما يمكن أن يسر به، هكذا يجرد من نفسه رفيقاً يحدثه ويناجيه في التفاته تعمق الشعور بالأسى من أجله إنه الشاعر المقهور في حبه، الفاقد للسلوى، وقد وظف الشاعر أسلوب القصر بالعطف في (ما في حياتك من سلوى لكنه الحب)، وربما لا يكون المراد القصر، فالمعنى: ما في حياتك من سلوى تلجأ إليها، لأن الحب ذاك القاهر العاتي قد سيطر عليك وفرض سلطانه، ووصف الحب (بالقاهر العاتي) من المبتذل المتكرر واسم الفاعل (العاتي) صفة تؤكد سطوته وقوته، فهو الفاعل والمسيطر على أفئدة المحبين.

ويأتي البيت التالي توضيحاً لما آل إليه ذاك الحب لذلك لم يعطف على سابقه، فإن غواشي الحب ونوازله قد فاجأت الشاعر بعد طول سكوت، وماذا يفعل وقد ذكرته هذه الليلة الباردة بتلك الأمسية الذاهبة، إنها الليالي ملأى بالمفاجآت غير المتوقعة، واستعمال (قد) للتأكيد والتنبيه، وقد استوجب نظم المعنى وجود الأرصاد[١] في (قد فاجأتك) ليدل على أن القافية سوف تكون هكذا (إن الليالي ملأى بالمفاجات) بالتخفيف لضرورة الوزن.

ويستمر الشاعر في مناجاة الطبيعة، فيتأمل البحيرة حيث كان شاطئها مرتعاً للمحبين، وواديها مسرحاً لتلك الأمسية فيقول:

يا للبحيرة: من يرتاد شاطئها؟	ومن يسر إلى الوادي مناجاتي
ومن يعيد لنا أطياف ليلتها؟	وما غنمنا عليها من أويقات
وخلوة في حفافيها وقد عبثت	يد الصبا بحواشيها الموشاة[٢]

---

(١) الأرصاد: أن يكون أول البيت دليل على آخره، إذا عرف الروي، الإيضاح.

(٢) الحفافي، والحواشي: الجوانب والنواحي. والموشاة: المزركشة.

يوظف (يا) النداء في (يا للبحيرة) بغرض التهويل والتحسر، وكأنه يقول: يا للبحيرة المسكينة التي فقدت المحبين الذين كانوا يرتادونها فيستعمل أسلوب تجاهل العارف مع الإيجاز بالحذف حيث يتوجه بالعديد من الأسئلة.

من يرتاد شاطئها؟

ومن يسر إلى الوادي مناجاتي؟

ومن يعيد لنا أطياف ليلتها؟

ومن يعيد لنا ما غنمنا عليها من أويقات؟ وما غنمنا عليها من خلوة في حفافيها؟

إنها أسئلة لا جواب لها.. تعكس ما يتردد في نفسه من مشاعر الحنين والشوق، وقد استعمل الإيجاز بالحذف، ليناسب حالة الضيق والألم وبعداً عن التكرار الذي يفضي إلى الملل، فالسؤال الذي يتردد في نفسه فحواه: من يعيد لنا تلك المشاهد؟

وتصغير (أويقات) دلالة على أن الأوقات الحلوة دائماً ما تمر بسرعة، أما قوله: (وقد عبثت يد الصبا بحواشيها) فإن استعارة اليد للصبا من الموروث، وهو يكني عن الأجواء الرائعة التي كانت تصاحب تلك الخلوة، وعن مدى شعوره بالراحة والمؤانسة، يتمنى أن لو يعود هذا الإحساس مرة أخرى، وينعم بمثل هذه الأوقات، والواقع أن الضمير في (حفافيها، وحواشيها) قد يعود على (الخلوة) وتكرار ذكر الضمير منح البيت موسيقى تدفق عبر السياق، تلائم مقام الوصف، من تكرار الحروف المتجانسة في الشكل والحركة.

ويقوم الإيقاع على فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعيل، وسكناتها، يعضدها، في ذلك القافية والألوان البديعية اللفظية التي تسهم إسهاماً فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة، وقد يعجز الوزن الشعري والقافية عن تحقيق ذلك، إذا كان الإيقاع عاطلاً عن تلك الألوان البديعية[1].

عودة للنص حيث يقول عن الخلوة:

يضمنا باسط في الشط منفرد ضم الشتيتين في علياء جنات
وللقلوب أحاديث يجاوبها تناوح الطير في ظل الخميلات

(والخميلات) جمع خمائل، واستعمالها بجمع المؤنث السالم لمناسبة القافية، ولمناسبة السياق، والباسق المرتفع في علوه، والشتيت المتفرق، والشاعر ما زال يصف حاله مع حبيبته في تلك الخلوة، وقد ضمهما باسق من الشجر عالٍ منفرد يمنحهما الراحة والأمان، بعيداً عن الأعين المتلصصة، ويبدأ الشطر الثاني بالمفعول المطلق المبين لنوع الفعل (ضم الشتيتين) فبالإضافة للمجانسة، يوضح الكيفية التي التقى عليها الحبيبين، فتتولد صورة تشبيهية بدون أداة بمعنى: (يضمنا كضم الشتيتين في جنات علياء) وبين (باسق وعلياء جنات) تناظر موجب.

ثم يقدم الجار والمجرور في البيت التالي (للقلوب) خبر مقدم للتأكيد على أنها مستودع الآمال والآلام، وهي مصدر السعادة والشقاء، وفي لحظات اللقيا تنسجم القلوب، وتتناغم بأحاديث الهوى، التي تجد

---

(١) الاتجاه الأسلوبي البنيوي. د. عدنان حسين قاسم، ٢٨٨. الدار العربية للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

صداها في تناوح الطيور في ظل الخميلات، ولنتأمل الفصل في و(وللقلوب أحاديث... يجاوبها) فإنه لو وصل بالفاء أو الواو، لا يستقيم المعنى المراد، من سرعة تجاوب الطيور.. بتقدير محزون، يمضي (وهذه الأحاديث يجاوبها)، فالمناظرة بين أحاديث القلوب، وتناوح الطير على سبيل المشاركة الوجدانية، فيضع بذلك تعليلاً لتناوح الطير وهو تناوح القلوب يقابلها تناوح الطير..

لن ينسى الشاعر تلك الليلة، بأمسيتها الهانئة، فيناديها قائلاً:

يا ليلةً قد ذهلنا عن كواكبها ... في زورق بين ضفات ولجات
يسري بنا موهناً والريح تدفعه ... كالنجم يسبح في علوي هالات
وفي الشواطئ للمجداف أغنيةً ... يصبها الموج في سحره موجات

يسهم خيال الشاعر في اختيار وانتقاء، ما يلائم، الحالة الشعورية في تلك الليلة فيحشد عدداً من حروف المد واللين، التي يوظفها توظيفاً جمالياً، موحياً بتلك الحالة النفسية التي عاشها مع محبوبته، فإن أصوات المد واللين كفيلة بمساعدة الصور على ترك هذا التأثير في تلك الليلة إذ ذهلا عن كواكبها، يمر الوقت وكأنه لا يمر، وكأن الزمن قد توقف عند هذه الليلة، ويتضافر الإيقاع الصوتي مع الصور، فيجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع فإن "ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تصدرها اللغة، والانطباعات الصوتية محكومة بما لبعض الأصوات من قدرة ـ مهما تكن درجتها

ـ على إحداث تأثيرات معينة عندما تتوافق القيم الصوتية مع حركة الشعور عند المتكلم أو عند السامع الفاهم"[١].

ونداء الليلة بغرض التعبير عن سعادته ولتصوير الحالة الوجدانية التي انتابته عند لقائه بمحبوبته، وهذا الجو الخلاب، الذي يسحر الألباب، فتذهل عن كل ما حولها، ويتوقف الزمن، أو يسير بطيئاً، والمتتبع للغة الشاعر يمكنه أن يلحظ رغبة الشاعر في استدعاء أبنية جديدة تساير التطور، وتخرج اللفظ عن دائرته المعجمية.

وقوله: (في زورق) بالتنكير، يتوافق مع مقام الحال فلا مجال لتعريف الزورق ولا حاجة لذلك، وحذف المسند إليه و(نحن) من باب الإيجاز لدلالة السياق، فلا أهمية لتعريف الزورق، المهم إلقاء الضوء على الليلة، وتصوير حالة التغيب والذهول التي انتباتهما.

ويقطع الشاعر ثم يستأنف حديثه، يصف حال زورقه الذي سرى بهما موهناً والريح تدفعه في نحو من الليل يذهلان عما حولهما، فيشبه الزورق بالنجم يسبح في علوي هالات البدر، أي في دارة القمر، وذكر الفعل يسبح ليتناسب مع الزورق، ولأن من صفات النجم أنه يسبح على سبيل المجاز كثر تداوله، وصار كالحقيقة.

ولا ينسى الشاعر وصف صوت المجداف وهو يتحرك، وكأن صدى صوته أغنية يرددها الموج، فتقديم الجار والمجرور (في شواطئ) (للمجداف) على المسند إليه (أغنية) النكرة قد خلق جواً من الإيقاع الموسيقي الموحي من تركيب الكلام بطريقة مخصوصة وقوله:

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري عياد، ١٧٠، الرياض، ١٩٨٥م.

(يصبها) استعارة مكنية من تشبيه الأغنية بالماء يصب، فإذا قيل: أغنية للمجداف في الشواطئ، لم تعد جمله فعالة مؤثرة.

كما قال: (في سحري موجات) حيث، تردد الشواطئ صوت المجداف، وتنقل أصداءه تحملها الأمواج إلى كل الأنحاء، وقوله: (يصبها الموج في سحري، موجات) وكأن الموج أمر يختلف عن الموجات، وهذه الصورة الاستعارية من تكوينات الرومانسيين الذين يهتمون بإيحاء الكلام أكثر، ويطلقون العنان للتعبير بأسلوب قد يكون فيه تناقض أو إسناد للضمائر في غير محلها، وكل ما يعنيهم إفراغ ما في أنفسهم في قوالب موحية ومؤثرة.

في تلك اللحظات لم يكن في تلك الليلة من هو أهنأ منه ومن ومحبوبته لذلك يستمر في توظيف المد الصوتي باستعمال الضمير المتصل (ها) و(نا) الفاعلين وغيره من حروف المد في قوله[١]:

ما كان أهنأها دنيا وأهنأنا   في ليلها الصحو، أو فجرها الشاتي

والضمير في (ليلها وفجرها) أن يعود على الليلة أو على الدنيا، ويستعين بأسلوب التفضيل (أهنأ) ويوظف الشاعر (ما) التعجبية، بمعنى ما من شئ كان أهنأ منا في دنيا هنيئة في تلك الأمسية الفريدة، وتكرار (أهنأ) ليعمق الإحساس بمشاعر السعادة والهناء، التي جمعت المحبين، (وهناء الدنيا) لم يكن إلا في هذه الليلة بليلها الصحو وفجرها الشاتي،

---

(١) ما: نكرة تامة بمعنى (شيء) تفيد التعجب، مبنية على السكون في محل رفع مبتدأ. أهنأها: فعل ماضي جامد مبني على الفتح لا محل له من الإعراب، والفاعل ضمير مستتر وجوباً، تقديره: هو، يعود على (ما)، وأهنأها دنيا: جملة فعلية في محل رفع خبراً لمبتدأ (ما). المعجم الوسيط باب الميم. دار صادر - بيروت .

وكأن الدنيا في تلك الليلة قد نعمت عليهما بما لم تنعم من قبل، وخاصة إذا كان ليلها صحو وفجرها شاتي، فيقابل بين (ليلها الصحو ـ وفجرها الشاتي)، و(أو) بمعنى سواء، فالهناء حاصل في ليلها وفجرها، فإن الفجر الشاتي لم يقلل من روعة تلك الأمسية التي مرت خيالات ماضيها ولم تترك سوى الوجوم والعبوس فيقول:

مرت خيالات ماضيها، وما تركت سوى وجوم لياليها الحزينات
ومن تلهف أحنائي وثارتها يا للجوانح من وجدي وثاراتي

والوجوم: العبوس والإطراق عن الكلام لشدة الحزن.

والضمير في ماضيها، قد يعود على الدنيا، أو على الليلة، فالمعنى لا يشير بالتحديد على أي شيء يعود الضمير، فإن خيالات ماضي تلك الليلة أو هذه الدنيا مرت على الشاعر ولم تترك سوى العبوس والحزن، والقصر في (وما تركت سوى وجوم لياليها) حيث قصر ما تركته الدنيا على وجوم لياليها الحزينات، فالدنيا أخذت من الشاعر كل هناء وبهجة تلك الليلة، وصارت خيالات، وتركت له الليالي الحزينة المقفرة لينسمر المد الصوتي معبراً عن حالة وجدانيةمختلفة عن حالته السالفة، حالة الحزن لبعد محبوبته.

كذلك تركت له الدنيا (تلهف أحنائه وثارتها) لذلك فهو يواسي جوانحه بقوله: (يا للجوانح من وجدي وثاراتي) فتتراكم الاستعارات وتشكل هذا النسيج التصويري المعبر عن مشاعر الوجد والحزن التي يمر بها الشاعر، فللدنيا خالات من الماضي، ويشبه الليالي بالتي أصابها الوجوم فهي حزينة، والأحناء تتلهف وتثور والجوانح تتأثر من وجده

وثورته، فالاستعارات أفادت تعميق المعنى وتجسيده لتكون درجة التأثير هكذا أقوى فإن أضاء الشاعر وجوانحه كائنات تستشعر وتحس بوجوده وانفعالاته.

وفي قوله: (ثارتها) أرصاد، دل على أن القافية لا بد أن تكون (ثاراتي) والياء في (يا للجوانح) للتنبيه، والمد فيها يناسب حالة الوجد المسيطرة على الشاعر، فإن مرور تلك الأمسية وضياع الأمل في عودتها أو تعويضها، زاد من تلهفه وثورة نفسه واضطرابها، حتى أن قلبه يصرخ ولا مجيب لصرخته فيقول:

يا صرخةالقلب هل أسمعت منك صدى　　　من ذا يرد الصدى في جوف موماة؟
جوبي مفاوز أيامي فقد صفرت　　　من نبع ماء ومن أظلال واحات

والموماة: المفازة الواسعة.

ينادي صخرة قلبه نداء المحزون المتلهف ويسألها سؤال تجاهل العارف فيقول: هل أسمعت منك صدى؟ ثم يعود ويسأل: من ذا يرد الصدى في جوف تلك المفازة الواسعة المترامية؟ إنه اليأس يطغى على فكره والأسى يمزق أنحاءه، فلن يجد من يرد الصدى، لن يجد من يسري عنه أو يرفع عنه ذلك الوجوم وقد ساعد رد الأعجاز على الصدور في (صد. الصدى) على تردد صدى الصرخة في البيت كله فزاد من موسيقاه وملاءمته لمشاعر الوجد المسيطرة والمهيمنة على كل جزء من أجزاء كيانه الذي أتلفه الفراق، واعتصرته الذكريات، وحاصرته خيالات ماضي تلك الأمسية بكل ما حدث فيها، وجاءت حروف المد أيضاً في هذين البيتين ليستمر الإيقاع الإيحائي بهذه الحالة

التي يمر بها الشاعر، وخاصة في توظيف النداء (يا صرخة) الذي جمع بين المد والضجيج الذي أحدثه حرف الصاد، ثم يحاول أن يطلب من صرخة قلبه أن تجوب كل مفاوز أيامه التي صفرت وخلت من نبع ماء. هكذا في أسلوب استعاري يؤثر في المتلقي ويبقيه في حالة تعاطف مع الشاعر المتألم.

وهكذا يقوم المجاز بدوره المؤثر كذلك يكنيى عن خلو حياته من الأنيس من تلك التي قهرته بحبها وتركته نهباً للذكريات والخيالات، وفعل الأمر (جوبي) ساعد الشاعر في وصف فراغ أيامه التي يعيشها بعيداً عن محبوبته واختيار جمع القلة (أظلال) بدلاً من (ظلال) أوقع، فإن مفاوز حياته صفرت من كل ما يمكن أن يستظل به، من أظلال معدودة، وكذلك ذكر (نبع) مفرد يفيد قناعة الشاعر الذي تمنى أن يجد ولو نبع ماء يتروى منه فهو راض بأقل القليل، كلن حتى هذا القليل غير متاح، واستعارة المفاوز للأيام توحي بعمق المأساة التي يعيشها كل يوم، فأيامه خاوية ممن يؤنس وحشتها، ويروي ظمأه..

والواقع أن الشاعر آثر اختيار الاشتقاقات النادرة سواء في العمل المطروح أو في غيره من القصائد، مثل قوله (ثاراتي)، لضرورة القافية.

ويستقر اليأس وفقدان الأمل، بل ويسيطران على قلب الشاعر فيقول:

قضى علي ظمأ قلبي بها وفمي	وضلت العين فيها إثر غاياتي
حتى العواصف صمت عن نداءاتي	فما ترد على الأيام صيحاتي

عطفت جملة (وضلت) على (قضى) من عطف المتناسب إذ اشتركت الجملتان في الخبرية والفعل الماضي، والقلب والفم والعين من جوارح الإنسان من ذكر المتناسب، وربما ذكر (الفم) في هذا المقام قلل من جمال التأثير الفني المجازي، ونقله إلى الحسية الواقعية، فإن ظمأ الفم حقيقي، في حين أن ظمأ القلب وضلال العين في سياق مجازي دلالي تجاوب مع الفكرة كما أن تشبيه العواصف بالتي صمت عن النداءات حرر الكلمة على يد مبدعها الذي أطلق عتاقها وأرسلها صوب المتلقي لتحدث في نفسه أثراً..

ولنتأمل التجانس بتكرار حرف الضاد (قضى وضلت) وتكرار حرف الصاد (العواصف، صمت، صيحاتي) وما يحمله التكرار من تفريغ الطاقات الإنفعالية والشحنات الدلالية وإيحاء بمدى الضجر والألم والضيق الذي ينقله الشاعر للمتلقي من هذا التآلف الصوتي، وتحول الكلمات من منطق المواضعة إلى منطقة المجاز بالاستعارة لتكتسب معنى جديداً مؤثراً.

"إن تكرار الصوت في الكلمة أو الكلمات، أو تكرار الكلمات أو الجمل أو أشباهها بما فيها من أصوات، يعد تقانة من التقانات التي اعتمدها الشعراء العرب منذ القديم، حتى إن هذا التكرار أصبح على يد الشاعر المعاصر تقانة صوتية بارزة"[1]، تساعد في نقل الدلالات الإيحائية التي يوظفها الشاعر كنسيج صوتي مؤثر، ومبرمج للحالة الشعورية المهيمنة عليه إبان عملية الإبداع..

---

(١) الاتجاه الأسلوبي البنيوي: ١٧٢.

وعن أهمية الأصوات وتكرار الحروف يقول أرشيبالد ماكليش:

"إن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"(١).

وقد استطاع علي محمود طه لإبراز رؤياه الشعرية في قصيدته أن يؤلف بين عمليات ثلاث: فكرية، وشعورية، وفنية، ويكمن السر الأكبر للإبداع الشعري، في إدراك عملية التعبير أو الأداء الفني.

فقد سخر الشاعر كل طاقته لإنتاج صياغة تمارس دورها في توضيح معاناته وتجسيدها وخلق جو من الوجد والثورة العنيفة المكتومة داخل أضلاعه، يصرخ قلبه ولا مجيب، وتصفر أيامه ولا أنيس يؤنس وحشتها ليصل إلى حالة من اليأس وفقدان الأمل، لأن ليلات لقائه بالمحبوب لن تعود، ولن تتكرر، لذلك نراه في خاتمة قصيدته يتوجه إلى من كان السبب في كل هذه المعاناة، ومن آثر البعد والفراق على القرب واللقاء، يقول له:

يا من قتلت شبابي في يفاعته	وردت تسخر من دمعي وأناتي
حرمت أيامي الأولى مفارحها	فما نعمت بأوطاري ولذاتي
فدع فؤادي محزوناً يرف على	ماضي لياليَّ وانعم أنت بالآتي
دعني على صخرة الماضي، لعل بها	من الصبابة والتحنان منجاتي

---

(١) الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكليش:٢٣، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي طبع دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣م، وانظر البنيات الأسلوبية، د. مصطفى السعدني:٢٨، ط المعارف، الإسكندرية ١٩٨٧م.

وهو نداء المناجاة، نداء من فرغ صبره، وضاق صدره، وفيه من الشجن ما يعكس حال الشاعر وهو ينادي محبوبته متهماً إياهـــا بأنـــها سبب ما فيه من معاناة فهي التي قتلت شبابه في يفاعتـــه، مـــن بـــاب الاستعارة المكنية في الفعل، وراحت تسخر من دمعه وأناته، فقـــد رأى أنها حطمت كل رجاء في العودة، والقتل والسخرية يكنى بـــهما عـــن الإهمال وعدم الاكتراث، فإن صاحبة الأمسية لم تحفل بـــه فتتعـــاطف معه وتجاوبه، بل إن ما حدث عكس ذلك فهي تقتل شبابه وتسخر مـــن دمعه وأناته، والعطف بالواو لربط الجملتين لاتفاقهما في الخبرية وزمان الفعل (قتلت، ورحت) فبرغم بساطة التصوير فـــي البيـــت والـــترتيب العادي لمفرداته، فإن التصوير غني بإيحاءاته، إذ ارتبطت الصورتـــان لتعطيا مدلولات غزيرة، فتمتعت بقدر كبير من التأثير، الذي يدعو إلـــى التعاطف مع الشاعر صاحب التجربة.

لم ينته فعل المحب بعد، بل حرم أيامه الأولى مفارحـــها، والتـــي كنى بها عن مرحلة الشباب التي يحظى فيها الشـــاب بالفرحـــة، حتـــى أوطاره ولذاته لم يعد ينعم بها، لذلك يطلب منه بأمر غير حقيقي (فـــدع فؤادي محزوناً) ملتمساً أن يترك فؤاده محزوناً يرف على ماضي تلـــك الليالي الخوالي، بما تحمله من ذكريات، ولنتأمل محتوى الأبيـــات مـــن دلالات مجازية، بنيت على التجسيد، والتشخيص، والتجريد، إنه يضفـــي على المعنويات والماديات خصائص الحيوية والحركة والانفعال، مـــن خلال حشد الصور الاستعارية التي تكون كل صورة منـــها مرتبطـــة بالأخرى لبناء تصوير مؤثر بتتابع الأفعال الماضية (قتلـــت، رحـــت، حرمت) والفعل المضارع (تسخر) الذي يفيد السخرية فـــي المـــاضي وكذلك الفعل الماضي المنفي الذي يفيد الدعاء علـــى المحبوبـــة بعـــدم

الراحة إذا كان هو يتألم في قوله (فما نعمت بأوطاري) وكلها أفعال اكتسبت مدلولات جديدة وكذلك المقابلة بين (يرف على ماض، وأنعم أنت بالآتي) وسر جمالها في خفائها كما نتلمس المناظرة بين حال قلبه، وحال محبوبته، قلب يتألم ومحبوبة لا تكترث ولا تهتم.

وتكرار الأمر (دع فؤادي محزوناً، ودعني على صخرة الماضي) لتتزاوج العلاقة بين الحقيقة والمجاز التي تتولد من اللغة، ومن اللغة يتولد الإيقاع الموسيقي، بدلالاته الرمزية، والقائم على فكرة التكرار.

وتطفو صخرة الشاعر (الرمز) في آخر القصيدة، ليقف عليها، فيجدد الموروث الدلالي (الوقوف على الآثار) لعله يجد عندها المنجاة من الصبابة والتحنان، على عادة الشعراء قديماً، ولكن الشاعر اختار الصخرة أثراً، لتتناسب مع المكان الذي ينشد فيه قصيدته، كما أنها صخرة المناجاة فإن معظم شعراء الرومانسية لهم علاقة وثيقة بالبحر، كما للشعراء قديماً علاقة بالصحراء.

واختيار الشاعر للصخرة اختيار واع، لعله يجد عندها من الراحة ما افتقده برحيل الحبيب، إنها السلوى والعزاء الباقي، إنها الإشارة التي يرسلها الشاعر في آخر النص إلى قارئه، فإن المعاني الجزئية التي ظهرت في النص تتمحور حول علاقة الشاعر ومحبوبته بالبحيرة وبالتالي بالصخرة، ولهذا الاختيار الواعي دلالاته، فإن تلك الصخرة رغم قسوتها وصلابتها أحنّ على الشاعر من قلب محبوبته، وقد وفق الشاعر في جعل المتلقي يستشف تلك المناظرة الخفية بين قلب المحب، وقلب الصخرة:

إلمامة بلاغية أسلوبية للقصيدة :

قام علي محمود طه مثله كمثل غيره من شعراء المدرسة الحديثة بمحاولة تحطيم الأنماط الشعرية القديمة، ليتمكن من تناول تجربته بصدق وإخلاص، متجاوباً مع روح العصر، متمشياً مع مسيرة تطوير اللغة من حيث طريقة التعبير، والصياغة الأسلوبية، ومع ذلك لم يستطع التخلص كلياً والتحرر من أنماط الموروث الشعري — كما بينت الدراسة — وتجربة الشاعر الحياتية هي التي فرضت المفردات والتعابير والبناء العام للعمل الأدبي، وبقراءة النص قراءة متأنية يلاحظ أنه كان واعياً ولا واعياً في آن واحد، لما اعتمد من خصائص وأساليب شعرية، لأن خصائص القصيدة بعض بنيتها، وهذه الخصائص — كما هو معلوم — تنبع من التجربة وفي إطارها تتحدد شعرية أية خصيصة، سواء أكانت تشبيهاً أم استعارة أم كناية أم تجريداً أم غير ذلك من أساليب توظف وتؤلف الكلام ليخرج النص الشعري وقد عالج طريقة مخصوصة لنظم الكلام وترتيب المعاني كما يراها الشاعر.

إن العناصر التي تؤلف التجربة الشعرية كثيرة، نذكر منها أهم ثلاثة عناصر وهي:

رؤيا الشاعر، ولغته، وطريقة تعبيره .

ومهمة الناقد أن يكون منهج الدراسة جامعاً بين موضوعية العلم الذي على أساسه ينقد العمل وذاتية الفن، حتى يحظى النقد بلذة الشعور ولذة الذوق جميعاً، بحيث يصطنع الناقد لنفسه المقياس الأدبي المناسب.

ينطلق علي محمود طه في عمله الأدبي من مناخ انفعالي (ما يسمى بالتجربة أو الرؤيا)، وليس من موقف عقلي أو فكري واضح، فلا

يستطيع تحديد رؤياه إلا بعد أن يعبر عنها، وعندهـــا تتضـــح رؤيـــاه، وتتحدد ملامح التجربة.

ظفرت القصيدة بحظ وافر من الاسترسال في الوصف والامتلاء، والبعد عن اللغو، إذ جاءت مرآة صافية صادقة، لمشاعر نفس كريمـــة، وقلب معطاء، وخلق سامي، لذا فهي باقية، أنشودة تغنى، فلا يمل منها، ولا يُحس نبواً عنها، لأنها صورة تعبيرية لمعانٍ إنسانية يحسها النـــاس على اختلافهم، وفي جميع ظروفهم الحياتية.

وقد برع الشاعر حين أراد أن يصف تلك الأمسية، وأهم من ذلـك أن ألمه وتوجعه قد تجاوز الفن وصار أعظم منه، وأبعد مدىً، وأنفذ إلى القلوب، والنفوس، فالشاعر يصطنع القصيدة ليصـــور حالـــة الأنـــس والسعادة التي حظي بها في أمسيته التي أصبحت من ذكريات الماضي، ويصف ألمه وحزنه، ويأسه، فجعل الشعر لساناً يحكى فـــإذا بـــالقلوب عالقة مع الحكايا، وبتذكر تلك الأمسية تتجدد الأوجاع لأنه يتمنـــى لـــو تكررت، مع علمه بأن الزمان لن يعيد ما فات، والحبيب قد فارق، فـــلا أمل في لقاء.

واعتماد شخصية الشاعر ومحاولة الاقتراب منها ضرورة لا تقبل الشك، فإن الشعر كما يرى طه حسين: "مرآة نفس الشاعر وعواطفـــه، ومظهر شخصيته كلها، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بـــروح واحدة، ونفس واحدة، وقوة واحدة"(١).

ولأن البحث بصدد دراسة قصيدة واحدة، فإن دراسة ســيكولوجية شاعرنا، تساعد في تحليل النص واستخلاص النتائج، وهـــذه الدراســـة تحقق أهدافها من خلال تحليل النص ومعالجته بلاغياً ونقدياً.

---

(١) حديث الأربعاء ، طه حسين ٢٢٢ ، ط الحلبي .

فالبحث في غراميات علي محمود طه يؤكد انغماس شاعرنا في وصف ذكريات شبابه وما صاحبها من إقبال على كؤوس اللذة والمتعة، دون تمادٍ في الغرائز الجسدية، وقد كان لحياة الترف والراحة التي عاشها أثراً كبيراً في اختيار أسلوبه الشعري ومنهجه في تأليف الجمل واختيار الألفاظ، ولا نتفق مع من اعتبر[١] الشاعر محدود الثقافة، فإن ديوانه يحفل بالموضوعات التي تدل على سعة اطلاع وثقافة مستمدة من روافد مختلفة ولا يعني ذلك تفوقه في الساحة الثقافية كما يبدو أنه كان ذا عقلية حافظة واعية، كما كان قانعاً بما لديه وما حصل ويحصل عليه من علم وثقافة،.كذلك كانت لديه قدرة فائقة للتحكم في مقاليد اللغة ماسكاً بعنانها تسعفه قريحته باللفظ المناسب والصياغة المطلوبة لأداء المعنى.

لم يكن ذا شخصية جامحة ثائرة، أو مضطربة متناقضة، وإنما كان ذا نفس بسيطة سهلة، له حس مرهف وطبع صافٍ ومزاج معتدل، يتضح ذلك وأكثر منه عند مصاحبة الناقد لقصيدته ولشعره كله محاولاً أن يجعل النص يؤثر فيه ويثير نقاط التلاقي بين شخصيته وشخصية صاحب القصيدة، فالناقد لا يجب أن يكون مجرد قاص يحكم ويصدر الأحكام، ولكن مهمته أن يفصل ويحلل ويتروى في التعليق على العمل الفني بعد أن يخضع نفسه لجميع تأثيرات هذا العمل.

وإذا كان نقد القصيدة الواحدة، هو عمل محدود لا يمكن أن يخرج منه الناقد البلاغي بنتائج عامة، تصلح أن تطبق على كل نتاج الشاعر، فإن دراسة النص تساعد ــ على الأقل ــ على دراسة جانب من جوانب شخصية هذا الشاعر وربما يطلعنا على أكثر من جانب من جوانب هذه

---

(١) راجع مقدمة الديوان حيث يذكر صاحب المقدمة أن ثقافة الشاعر كانت محدودة.

الشخصية، ولا يهمنا هنا دراسة سيكولوجية الشخصية لمجرد المعرفة فقط وإنما للتمكين من تحليل النص، واستخلاص النتائج بعيداً عن النظرة المتسرعة التي تخلو من الدقة والنظام، فإن معرفة الشاعر وسيلة لفهم النص.

كان علي محمود طه كغيره من الرومانسيين يشرك الطبيعة معه، وخاصة في قصائد الحب والغزل، والنص المطروح مرآة لذلك، مرآة لعاطفة الشاعر في موقف من مواقفه العاطفية بريئاً من التكلف، بعيداً عن اللغو، إن النص — أيضاً — مرآة ثرية للجمال الفني الذي نجح الشاعر في إبرازه، من خلال موسيقى الكلام حيث يحقق الجمال الفني الخالد في شكل يلائم ذوق عصره، ويكون مادة سهلة للاتصال بنفوس الناس الذين عاصروه وتذوقوه، كما يرى طه حسين إذ يقول: "المثل الأعلى للشعر هو هذا الكلام الموسيقي الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس الذين ينشر بينهم، ويمكنهم أن يتذوقوا هذا الجمال حقاً فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود"[1].

وقد نجح الشاعر في إبراز مصادر الجمال الفني في قصيدته، حين اختار لها البحر البسيط، وحين اختار القافية الملائمة للموقف الانفعالي، كما ستبين الدراسة، وحين جعل قطعته الفنية تمثله أمام عين قارئه، وحين تكلف جهداً في تهيئة صوره، واستغلال حسه لاستحضار أدق المشاهد والفكر، فالطبيعة بأشكالها وألوانها قد أشاع فيها روح الحركة، يصور المكان والزمان والتحولات النفسية ويلقي عليها من

(١) حافظ وشوقي ، طه حسين : ٢٠ . دار الفكر العربي .

ظلال نفسه المحزونة تلك الطبيعة التي يراها بعين أحاسيسه المتحرقة شوقاً، فتميزت صوره بالإيجاز والبراءة من اللغو والفضول، حتى جاء بعضها جارياً مجرى الأمثال مثل قوله:

(لكنه الحب ذاك القاهر العاتي) و(إن الليالي ملأى بالمفاجات).

إلى غير ذلك من جمل صالحة لإنشادها في مختلف العصور والبيئات، فإذا بها تعبر عن معانٍ إنسانية رائعة يحسها الناس في كل وقت وكل عصر، تلك المعاني الخالدة التي تحفظها ذاكرة البشرية.. من معاني الحب والشوق والأمل والحزن..

ولأن اللغة تحتوي بشكل مباشر على أفكار المبدع ومشاعره، وأنها الإناء الذي يحتوي على خواص الأمة اجتماعياً، لذلك فللتعامل اللغوي أهمية باعتباره تعبيراً عن موقف عملي، ويعني ذلك أن هناك تمازجاً قائماً باستمرار بين التجربة وشكل التعبير عنها.

وقراءة النص الأدبي متعددة(١): هناك القراءة الجمالية، والقراءة الاسترجاعية التفسيرية، والقراءة التاريخية، التي تضع النص في أفق طبيعته المتغيرة.

فالقراءة الجمالية تصبح أفقاً لما قبل الفهم، ثم تأتي القراءة اللاحقة للتفسير والتحليل والاسترجاع الذي يميل إلى الذاتية بدرجة عالية، بحيث تختلف ردود أفعال المتلقين للعمل الواحد، والجزء الذاتي في التحليل لا يعبر عن النص، وإنما عن نفسية القارئ المحلل، لذا فإن النقد يهتم أساساً بل ينصب عامة على الظروف التي تتكرر في استرجاع الأسلوب

---

(١) راجع قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب ٢٢٦م لبنان بيروت، ١٩٩٥م.

والتي تعلو على الفردية البحتة، وقراءة النص من هذه الجوانب مجتمعة له فائدة، لأنه ليس من المفيد الاهتمام بجـــانب مـــن الدراســـة وتـــرك الجوانب الأخرى.

إن مشاعر الشوق والحنين التي توقدت في نفس الشاعر ووجدانــه وجدت لها متنفساً، في تذكر تلك الأمسية، التي جعلها بمثابة الفرصـــة المواتية ليبث من خلالها ما يضطرم في نفسه، ويتوقـــد مـــن مشـــاهد يسترجعها الخيال، وتطيب النفس لتذكرهـــا لتلهمـــه القـــدرة والكفـــاءة للتنفيس، والتعبير عن حالة وجدانية أثارت كامن الذكريات.

وينجح الشاعر في مهمته حيث أراد أن يناظر بين حال البحـــيرة بكل ما يحفها من مشاهد الطبيعة الخلابة في تلـــك الأمســـية الذاهبـــة، وحالها وقد أقفرت الطبيعة من حولها وزالـــت كـــل مظـــاهر البهجـــة والسرور التي كانت تميزها، فتحول كل شيء ولم تعد المشـــاهد كمـــا كانت على عهده بها.

وقد وفر الشاعر كل طاقات اللغة المتوفـــرة لديـــه لإتمـــام هـــذه التجربة، كما استعان بالأساليب، المختلفة، لينطلق من المنطقة الخارجية ويرتد إلى منطقة الباطن، ويمكن للدراسة أن تقترب أكثر مـــن النـــص بمعالجة الألفاظ المستعملة والتراكيب والصياغات المختلفـــة والصـــور والتشكيل الموسيقي وغير ذلك من أدوات فنية أثرت النص وساهمت في البناء الخارجي، وفي إظهار الطاقات التعبيرية للبنية التحتية للغة.

وعلي محمود طه من الشعراءالأذكياء الذين احتفظوا في قاموسهم اللغوي باللفظ الموروث الذي يساعد على صياغة لغة فخمة متينة، ذلـك اللفظ نجح الشاعر في توظيفه ببراعة إذ يقع على اللفظ المناسب غالبـاً، فاللغة لم تعد وسيلة نقل وتفاهم فحسب، وإنما أداة ووســـيلة لتوصيـــل

مكنون المشاعر، ووسيلة تثير المتلقي وتهزه من الأعماق بإيحاءاتها التي تكشف عن الانفعالات والعواطف، واللفظ هو المكون الأساس واختياره بدقة ووعي من أهم عوامل إنجاح العمل الأدبي المبدع، فهو اللبنة التي يتفنن المبدع في تشكيلها والمخزون التراثي قادر على أن يغني ثقافة الأديب شاعراً كان أم ناثراً، ويوسع آفاقه المعرفية، لذلك فإن مظاهر التجديد والإبداع الأدبي مرجعها إلى اللغة التي يخلق كل شاعر مبدع منها لغته الشعرية الأصيلة، الخاصة به.

إن بنية اللفظ في القصيدة أصبحت ثمرة مباشرة للتفاعل الخلاق بين تراثات القصيدة العربية الفنية وبين الإنجازات الفنية الحديثة في القصيدة الغربية، لذا نراه يوظف اللفظ الفصيح توظيفاً جيداً، بمعنى أنه ينقله من مدلوله المعجمي إلى مدلول جديد متطور، بالغ العمق سواء على مستوى تشكيله التركيبي أو على مستوى توظيفه الإشاري المجازي والرمزي.

فإذا ما نظرنا إلى توظيف اللفظ في الأمسية المحزونة، نجده قد اكتسب مأذونيه الدخول إلى منطقة الفصاحة، فإن حركة اللفظة داخل المنظور السياقي، ظلت قادرة على التعبير عن المقام وكأن الشاعر لم يأل جهداً في انتقاء الألفاظ، بل كأنها واتته بيسر ودون عناء البحث والاختيار، ومنبع ذلك الأصالة، لأن الشاعر المطبوع هو ذلك الشاعر الذي يسترسل في التعبير دون معوقات وتعقيدات لفظية، قد تغير من مضمون فكرته، فاللفظ المستعمل واضح لا غموض فيه، ألفاظه تناسب جو القصيدة فهذا الإحساس بالوحشة والغربة والفراق بعد القرب والمؤانسة، أحسه المتلقي وتجاوب مع الشاعر، فاللفظ كان الوعاء الذي تجمعت في تراكيبه كل عذابات الشاعر وآلامه، فقد اختار الشاعر كل

الألفاظ التي تساعده على إبراز مشاعره نحو تلك الأمسية التي مضت بكل ما تحمله من أحداث رائعة، لن تتلاشى من مخيلته وحلمه لذلك نراه يكرر لفظ (الحلم، والخيالات) فالحلم والخيال هما الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر في تلك اللحظات، كما هيمن الليل على القصيدة فتكرر ذكره خلالها مرات عدة، لأن الشاعر يتذكر أمسيته المحزونة، في مساء يوم آخر حين زار فيه نفس المكان لذلك فإن الصورة في القصيدة يهمين عليها الليل بصفاته ومؤثراته.

كذلك يكرر ذكر (الصخرة) التي يرمز بها إلى طلله، يلوذ به عندما تشتد عليه الذكريات، وتتحرق نفسه شوقاً للقاء، كما يكرر لفظ (البحيرة) التي كانت مقصده يفشي لها بأسراره، ويناجيها، فهي موطن أشعاره وأحلامه وخيالاته، وهي باعث أفكاره والمحفز له يبث لها لواعج صدره وينفث عندها هموم قلبه.

واستطاع الشاعر أن يوظف أكثر الألفاظ رقة لتناسب هيامه وأحلامه وخيالاته، مثل (الحسن، الحب، الصبابة، الطيف، الغر، المضيئات، شطآن، مسارح، الجداول، الخمائل، الحفاني، الحواشي، باسق، الطير، ضفات، لجات) إلى غير ذلك من ألفاظ وظفها الشاعر توظيفاً رائعاً، يدل على شفافية تلك النفس بمشاعرها الحالمة وعواطفها التي تسيل رقة وعذوبة، ولأن الذكرى صارت أشبه بحلم جميل، فتناسبها تلك الصور الخلابة على الشطآن والجداول، ومسارح الغيد والحفافي إلى غير ذلك..

كذلك أكثر من الألفاظ التي تؤكد ألمه وحزنه وشوقه، ومنها (مأساة، أشتات، أناتي، آهاتي، مناجاتي، وجوم، حزينات، وجدي،

ثاراتي، دمعي، أوطاري) إلى غير ذلك من ألفاظ استعان بها لوصف تجربته الحزينة، وآلامه وأحلامه التي اطردت في سياق القصيدة.

لم يخرج اللفظ عن القياس فالألفاظ فصيحة، متداولة، لم يغرب، ولم يستنفر، ولم يخرج عن القياس إلا للضرورة الشعرية كما في (المفاجات) مخففة من الهمزة لتناسب القافية التي التزم فيها المد قبل الروي، وذكر اللفظان المترادفان (الحفافي، الحواشي) وقد أمدا البيت بنغمة موسيقية عذبة رقراقة في قوله:

وخلوة في حفافيها وقـد عبثـت　　　يد الصبـا بحواشـيها الموشـاة

فاللفظان أحدثا هذا التوازن الإيقاعي، الذي أمد البيت بمقومات الجمال الفني والإيقاع الخلاب، ولا يستقيم المعنى في البيت إلا بتقدير محذوف، فيكون الكلام، هكذا: وخلوة جلسنا أو نعمنا بقضاء أويقات في جوانبها.

وقد يُحدث اتصال الضمائر بالأفعال والأسماء إرباكاً للمعنى، حين يناجي الليلة بقوله: (يا ليلة) ثم يصف هناءه والمحبوبة في تلك الليلة، وسعادتهما الغامرة، فيقول (ما كان أهنأها دنيا وأهنأنا) في ليلها الصحو... فالضمير (في ليلها) قد يعود على الليلة أو على الدنيا، ثم يقول مرت خيالات ماضيها (أي الليلة) ثم يكمل حديثه بقوله: وما تركت سوى وجوم لياليها الحزينات فجعل لليلة ليالٍ حزينات فالضمير أحدث لبساً في المعنى، وقد يعود ذلك إلى اهتمام الرومانسيين بالعبارات والصيغ الإيحائية مما يفضي إلى لبس، ووعورة في فهم المعنى، وقد يجد المتلقي إشكالاً في رد الضمير إلى صاحبه وتداخل الضمائر، بما

يعقد المعنى أحياناً، وإن كان في مثل ما سبق لا يعقد المعنى، بقدر ما يرسل من إيحاءات، فالملتقي عند قراءة الأبيات لا يحتاج إلى أن يرد كل ضمير إلى صاحبه وإنما يكفيه هذه العبارات الموحية، التي يحس من خلالها لوعة الشاعر ومأساته كلما تذكر تلك الليلة، فلا يجهد عقله في رد كل ضمير لصاحبه.

دلالة التراكيب والبناء الابتكاري:

إن التعامل مع النص على أنه منظومة ابتكارية ذات قدرات حركية متعددة، وطاقات مكثفة، تحتاج إلى التحاور معها من زواياها المتعددة، ليشهد النص بظواهره البلاغية درجات من التحول القاعدي بعيداً عن معيارية الأحكام الصارمة التي خضع النص لسلطانها زمناً طويلاً مما حد من طاقاته وقدراته بقرارات تعسفية، وعندما كانت وحداته التركيبية مكللة بقيود القوانين المطلقة، تتحكم في طرائق انتاجه.

إن المنتج الأدبي يحتاج إلى يد تتعدى به حدود الظاهرة خارج الحكم المعياري، لتنطلق رؤية الناقد لاقتناص الجوهر الابداعي، ودخول المجال الابتكاري، لتشهد الظاهرة البلاغية تقدماً وتحولاً يتيح لنا قياس الذبذبات الصادرة عن النص والكشف عن صور القيم التعبيرية في مستوياتها التركيبية داخل فن الصياغة مع الاحتفاظ بالجوهر القاعدي، والسماح للعدول أو الإنزياح بالتحرك داخل النص، لمعرفة السمات البلاغية داخل تراكيب النص.

وقراءة البنية التركيبية في نص الأمسية المحزونة تكون على مستوين: قراءة للأبنية الظاهرة والأبنية العميقة فالتراكيب في مجملها منبسطة سهلة لا وعورة في تشكيلها ولا غموض، سار الشاعر على

القاعدة النحوية المعروفة، صمم جمله مهتدياً بالمسار الرومانطيقي الحديث في مثل قوله مخاطباً الأمسية:

يا كعبة لخيالاتي وصومعةً   رتلت في ظلها للحسن آياتي

وإن كان قد مال إلى الصياغات الكلاسيكية القديمة في مثل قوله:

يا قلب وادي الصبا حالت مسارحه   وأقفرت من صباياه الجميلات

وقد خلص النص ــ غالباً ــ من ظاهرة ضعف التأليف، كما تجاوزت معظم الألفاظ حدود الدلالة اللفظية المفردة، وتعدتها إلى التركيب، بحيث أصبحت الألفاظ لا مزية لها إلا بمقدار دورها الوظيفي داخل حدود التركيب في النص، ولا يعد اختلاف الضمائر وإشكالية مرجعيتها، من مظاهر ضعف التأليف كما بينت الدراسة في المثال الذي مر، من إرجاع الضمير على الليلة أو الدنيا، وجعل الليلة ليالٍ، فالعلة تظهر في الناتج الدلالي، الذي هو محصلة هذه الدلالات مجتمعة، حيث تستخدم الضمائر ذات المرجعية المتعددة، أو ربما تخلو من المرجعية ومع ذلك تشبع رغبة المبدع في خلق الدوائر الافتراضية، مما يجعل المتلقي في حالة استنفار دائم لفكره ودرجة تركيزه والجملة قد تشمل البيت كله فتدل على طول نفس وقدرة الشاعر على مواصلة الوصف وامتداد الكلام في مثل قوله:

يضمنا باسق في الشط منفرد   ضم الشتيتين في علياء جنات

فالشطر الثاني من مكملات الجملة، يتوسل بالمفعول المطلق المبين لنوع الفعل لوصف لقائه ومحبوبته وقد التفت حولهما أغصان

الشجر في عليائها، فتبرز الصورة التشبيهية، معبرة عن حالة من حالات الشاعر الرومانسية.

وكذلك قوله:

وذكريات من الماضي يطالعها بين الحقول وشطآن البحيرات

وقد يحتوي البيت الواحد على جملتين أو أكثر من جملة ـ وتلك هي السمة السائدة في القصيدة، والتي تشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر وانغماسه التام في اللوحات التصويرية التي ينسجها من خلال ترابط الجمل وتتابعها، أو من خلال تضمين الجمل، أو إدخال الجمل الاعتراضية...

وغالباً ما تتميز الجمل بقصر مقاطعها باعتبار الحذف الذي لا يخل بسياق المعنى، مثل قوله:

آوي إلى جنبات الصخر منفرداً أبكي لأمسية مرت وليلات

فالبيت هكذا بدون حذف (آوي إلى جنبات الصخر وأنا منفرد، وأنا أبكي لأمسية هذه الأمسية التي مرت، وأنا أبكي لليلات)، ولكن الشاعر صاغ كل المعاني في جملتين أساسيتين، بينهما قطع واستئناف، فكأن الشطر الثاني إجابة لسؤال مضمر فحواه: (لماذا تأوي منفرداً؟) وكأن جنبات الصخر هي ملاذه ومأواه الذي يلجأ إليه، ليطلق عنده العنان لمشاعره الجياشة، يستعيد ذكريات الأمسية، فيبكي على عادة الرومانسيين، فالبكاء قد يكون من باب الرمز، والإفراط في التعبير عن مشاعر الأسى التي لا يفتأ يشرك معه مظاهر الطبيعة المتنوعة فهي

ملاذه الأول، لاستدعاء الذكريات، ومناجاة الأماكن، التي سبق أن رادها مع حبيبته، فالشعراء الرومانسيون ومنهم شاعرنا يعيشون في حالة من الهيام حالمين، يتخيرون عبارات الشقاء والأسى فتنفطر قلوبهم وتذرف الدمع عيونهم من شدة ورهافة الأحاسيس والمشاعر، لذلك فإن التراكيب التي انتقاها الشاعر شملت على كم هائل من الأحداث التي مر بها الشاعر في تلك الليلة، بالإضافة للأحاسيس الموافقة لها، ومر الزمن وحدث أن تعرض لنفس الظروف لكن في أمسية باردة محزونة، فقدت كل سمات الليلة الذاهبة، وفقدت كل مظاهر البهجة.

ويظل الشاعر في معرض القصيدة يستدعي الذكريات والأحداث في مرحلة من النظم شملت القصيدة إلى أن يصل لمرحلة التيقظ والإدراك، إذ ترتفع حدة الانفعال العاطفي والثورة الوجدانية فيقول: (يا صرخة القلب)، ثم يتلفت إلى محبوبته متهماً إياها بالقتل في قوله: (يا من قتل شبابي في يفاعته) فيقطع حبل الذكريات للوقوف على الواقع المرير الذي يعيشه متحملاً كل عناء الفراق، ذلك الواقع الذي يأسى من أجل تغييره. ليصبح الشاعر في حالة وعي كامل، محاولاً كبح أحاسيسه التي سيطرت عليه في تلك الليلة الباردة.

فالأمسية التي مضت تظل أصداء معاناته لأجلها تتردد، حتى يصل إلى ذروة الانفعال العاطفي، فقد تمحورت القصيدة حول ليلتان: ليلة مضت عاش أمسيتها الجميلة برفقة من أحبَ، وليلة باردة قضاها يتذكر ما فات، واختياره لليلة باردة، أقرب إلى مشاعر الأسى والألم والحرمان، تستدعي مظاهر رواد الليل من البؤساء المحزونين الذين يعانون حالة الحرمان والخوف.

فالالتفات في آخر مقطع من القصيدة في قوله: (يا من قتلت شبابي في يفاعته) سمة أسلوبية نجح الشاعر في توظيفها، كصيغة لغوية قادرة على إدهاش القارئ ومفاجأته بما لا يتوقع، إذ اتخذت نسقاً من التـــأليف مختلفاً، لتحويل درجة تركيز المتلقي، وتوجيهه مباشرة إلى المسببة فـــي كل هذا الألم الذي يعانيه الشاعر.

واستطاع الشاعر أن يختم قصيدته بسيل من الجمل الفعلية يخاطب بها، فمن جمل ماضية (يا من قتلت شبابي) (ورحت تسخر من دمعـــي وأناتي)، (حرمت أيامي مفارحها)، والدعاء عليه بقوله: (فمـــا نعمـــت بأوطاري ولذاتي)، محاولاً التنفيس عن حزنه وألمه إرضاءً لقلبه الـــذي يصرخ، ثم جمل الأمر (فدع فؤادي محزوناً)، (وانعم أنـــت بـــالآتي)، (ودعني على صخرة الماضي)، ويبدو الإحساس بالهزيمة واضحاً فـــي تكرار الفعل (دع)، والطلب من المحب (أن ينعم بالآتي)، في حين يعيش هو مع الماضي.

ونسيج الأبيات يكشف عن المناظرة الخفية - كما سبقت الإشارة - بين الليلة الباردة التي يعيش الشاعر أمسيتها المحزونة، والليلة الماضيـة التي عاش أمسيتها المبهجة، كما تكشف الأفعال التي وردت في ســـياق وصف ليلته الماضية عن رغبة ملحة في سحق الحاضر، الذي يعيشـــه في تلك الأمسية الباردة المحزونة، والبقاء في الماضي مستحضراً كـــل أحداثه وصوره، في قوله: (جددت ذاهب أحلامي)، (رتلـــت آيـــاتي)، (هتفت بها)، (وقفت أرى)، إلى غير ذلك من أفعال ماضيـــه، يعيـــش الشاعر بها أحداث ماضيه بعيداً عن حاضره، واستطاع الشاعر أن يقيـم توازناً بين الماضي وبين حاضره ومستقبله الذي يحمل اليأس والفـــراغ

والحرمان، لذلك غلب على القصيدة الطابع العاطفي على نحو تتكشف فيه، وتتشكل تلك العواطف والتراكيب الشعرية؛ تتحد فيها الأشكال مع دلالاتها، كما هو الحال في القصائد الرومانسية.

وتأتي الجمل المضارعة يصور بها حالة الألم التي انتابته عندما وقف أمام البحيرة في ذات المكان فيقول (آوي إلى جنبات الصخر — أبكي الأمسية) ببكاء الشاعر بمرور الوقت، وانقطاع الحبيب ترك أثراً سلبياً في نفسه إذ غيرته الليالي والأحداث فيقول: (قد غيرتنا الليالي، وخلفتنا العوادي بعض أشتات).

ولنتأمل جمال الالتفات في قوله (تلفت القلب في ليلاء باردة) إن القارئ ليشعر ببرودة تلك الليلة، وقد استطاع الشاعر بهذه الجملة التي جمعت بين سلاسة التركيب وجمال الصورة، حيث يتلفت القلب في حيرة يتفقد المكان وقد خلا ممن يؤنسه، يستشعر برودة الجو في تلك الليلة، يضاعف الإحساس بها شعوره بالوحشة، فتحظى الصورة بالحركة والإحساس معاً، وتكتمل الصورة بالفعل المضارع (يبكي) لبيان حال القلب، الذي يجد المكان حوله خالٍ من ممن يؤنس وحشته في ليلة باردة.

وتتكاثف الأفعال المضارعة تتخللها بعض الجمل الماضية والاسمية لكن يطغى الفعل المضارع في سلسلة من الصور منها مخاطبة الشاعر لنفسه في قوله: (ما في حياتك من سلوى تلوذ بها) فحياته فارغة، لا يجد الملاذ ليخرج من غربته، ويهجر وحدته، فقوله (تلوذ بها) يدل على رغبته الدائمة والمستمرة في البحث عن السلوى والملاذ.

ثم يتساءل بمعنى التمني: (من يرتاد شاطئها) - والضمير للبحيرة - (ومن يسر مناجاتي)، (ومن يعيد أطياف ليلتها)، كل ذلك وغيره من الأفعال المضارعة التي تشبع القصيدة بالحركة والحيوية، وهذه التساؤلات التي تفرض على المتلقي مشاركة الشاعر في البحث عن الحلول، والتعاطف معه في معاناته.

والأمسية هي المركز الضوئي الذي تدور حوله كل التركيبات الشعرية التي مارسها الشاعر في النص، وقد وفق في وصفها بالمحزونة بدلاً من الحزينة، بصفة اسم المفعول إمعاناً في مزيد من المبالغة والتأثير وكانها ليلة سيطر عليها الحزن وشملها.

ولعل الطبيعة في بلدة الشاعر كانت منطقة جذب وهيام له، لذا وفق في بناء القصيدة على أساس المقارنة بين ليلة هواءها عليل تمتع فيها بالصحبة، وليلة باردة خلت من المؤنس.

انتظمت عناصر النص على شاكلة خاصة وبناء خاص هو ما يميزه ويقارن بينه وبين غيره من النصوص، حتى أنه بهذا الانتظام المخصوص أفرز سمات أسلوبية تتجاوب أصداؤها وتتناعل داخله، فتكتسب أهميتها من خلال وظائفها ودورها في البناء الفني.

ويحاول الشاعر من خلال السياق العمل على تعبئة التركيبات بنكهة جديدة من الإيحاءات قد تفقدها إذا قُدمت في سياق نص آخر، فالنص الشعري بنية كلية تتكون من (الحرف، الكلمة، الجملة) وربما لتكرار الحروف دلالة صوتية معينة كما في تكرار المد بالألف في مختلف أجزاء القصيدة، حتى أن الشاعر قد اختار المد بالألف قبل القافية (التاء المكسورة)، فكان لتكثيف الطاقة الصوتية أثراً بالغاً في

تقوية إيقاع القصيدة وتنويعه، وقد ناسبت القافية الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، فهو يربط بين القافية وما يسبقها من مد وبين الدلالات التي أراد أن يوحي بها، وهي دلالات الألم والتوجع والاستغاثة.

زاد من صولة المد الصوتي في القصيدة توظيف (يا) النداء أكثر من مرة في (يا كعبة، يا قلب، يا ليلة، يا صرخة) وكلها من نداء غير العاقل، والذي ساعده على إطلاق أحاسيسه والتنفيس عما يضطرم بقلبه من مشاعر الأسى والألم ثم النداء للعاقل في (يا من قتلت شبابي) في التفاتة مفاجئة كانت فرصة لتفريغ شحنة المعاناة، وتسليط الضوء على تلك المحبوبة التي حرمته الفرحة، كما ورد النداء بغرض التعجب في (يا طول ما نغمت للصخر أناتي، يا للبحيرة من يرتاد شاطئها، يا للجوانح من وجدي)، وتنوع النداء فيه تقوية لإيقاع القصيدة وكسر لنمطية النداء المتتابع على وتر ثابت.

وإلزام الشاعر قصيدته المد قبل قافية التاء المتحركة، ساعد في استخدام (ياء المتكلم) مثل (صباباتي، آياتي، رسالاتي، آهاتي، مناجاتي، ثاراتي، صيحاتي، أناتي، لذاتي، منجاتي)، مما جعل القصيدة غارقة في الخصوصية، مؤسسة على الذاتية، فالشاعر متواجد بمعاناته، حاضر بآهاته وأناته، لم يمزج بين همومه وهموم الجماعة، كما يفعل في بعض القصائد الأخرى، إذ يغلب على شعره انحصاره في دائرة همومه الذاتية يعبر عنها في إطار من مشاهد الطبيعة.

وهكذا يغلب على القصيدة روح الفقد والظمأ إلى مثل تلك الأمسية، فقصيدته ذاتية موغلة في الذاتية، يركز الشاعر على آلامه وأحزانه، ولا ينطلق من خلالها ليعبر عن المصير الإنساني، فالمعاناة

مركزة على حاله، وهي خاصية تنطبق على أغلب نماذجـــه الشـــعرية الأخرى.

وذاتية القصيدة تدفع الشاعر إلى صياغة العديد مـــن التســـاؤلات التي تتيح له فرصة تداعي الأفكار وتمكنه من محاورة نفســـه وطـــرح العديد من الفكر وفتح مجالات التصوير حيث يسأل الليلـــة المحزونـــة قائلاً: (هل لديك حديث عن صباباتي؟) كما تتوالى الاستفهامات في بيت واحد حين يقول: (يا للبحيرة من يرتاد شاطئها؟ ومن يسر إلى الـــوادي مناجاتي؟ ومن يعيد لنا أطياف ليلتها وما غنمنا عليها من أويقات؟).

والسؤال مستمر في البيت التالي في قوله: (وخلوة في حفافيـــها) بتقدير محذوف بمعنى: (ومن يعيد لنا خلوة في حفافيها؟).

والاستفهام الأخير حين يناجي صرخة قلبه قائلاً: هل أسمعت منك صدىً؟ وكأنه يريد أن يسمع صدى صرخته كل عابر، يريـــد منـــه أن يتعاطف مع صرخاته وتأوهاته، ثم يبادر باستفهام آخر (مـــن ذا يـــرد الصدى في جوف موماة؟) وكلها من الاستفهام بغرض التمنـــي، الـــذي يتوسل به الشاعر لإظهار ولهه وحزنه وتأثره في تلك الأمسية، حيـــث يتمنى أن يجد الملاذ والسلوى.

ويتبع الاستفهام بفعل الأمر فيخاطب صرخة القلب فـــي التفاتـــة طريفة بقوله: (جوبي مفاوز أيامي فقد صفرت) ونستطيع أن نلحـــظ أن الشاعر قد كثف الأفعال الماضية في أول القصيدة ثم تلاهـــا بالأفعـــال المضارعة في درجة الكثافة ثم أفعال الأمر، لكن لم يمنع ذلك من تداخل أزمان الجمل الفعلية في بعض الصياغات التعبيرية، أي لم يكن الفصـــل جذرياً.

وتوظيف الاستفهام والالتفات في القصيدة من باب التنبيه والتشويق والنظر والتأمل في المعاني، كما أن تنويع الأساليب بغرض التعبير عن المعاني التي يقصدها الشاعر بدقة من وسائل إنجاح العمل الأدبي، لأن ذلك يجعل النص مفعم بالحركة.

إن تنوع الأساليب في الجمل الشعرية هي الطاقة المحركة لعناصر القصيدة، فتؤسس العلاقات فيما بينها ليظهر أخيراً العمل الأدبي كنموذج متكامل مبني على هذه العلاقات.

فالشاعر محتاج لتفعيل كل طاقات اللغة والتنويع في تراكيبها دون أن يفقد العمل أهدافه، فاستعمال الأساليب المختلفة، ليس لمجرد إثبات براعة النظم وجودة السبك وإنما ليؤدي بهذا النظم وتلك الصياغة الغرض الذي يهدف إليه ويتمكن من طرح ما يريد توصيله بأفضل الطرق.

ومن السمات البارزة في تراكيب علي محمود طه التقديم والتأخير، وقد تنوع التقديم من تقديم الجار والمجرور على المعمول الجار والمجرور أيضاً في قوله: (رتلت في ظلها للحسن آياتي) لتأتي شبه الجملة (في ظلها) والضمير للأمسية التي مضت والجملة الاعتراضية يريد من تقديمها استحضار مشاهدها، ليرتل أشعاره ويعني ذلك أن ما تبقى من ظلال هذه الليلة دفعه ليقرض الشعر في محاسنها.

كذلك قوله:

للحب أول أشعار هتفت بها   وللجمال بها أولى رسالاتي

فلنتأمل كيف أثر التقديم والتأخير في صياغة البيت بحيث أصبح له إيقاع ملفت، قدم (للحب، للجمال) في أول شطري البيت وجاء الشطران على نسق شبه متساوٍ، وتقديم (بها) في الشطر الثاني لضرورة القافية لأنه لو قال: وللجمال أولى رسالاتي بها.. اختلف الوزن وتغيرت القافية.

كذلك تقديم الجار والمجرور في قوله: (عليك وادي أحلامي وقفت أرى) للتخصيص وقد حذف أداة النداء لأن الخطاب في مقام النجوى ومشاعر الجوى، فالحذف أوقع من الذكر للقرب الحسي والمعنوي بينهما وتقديم المفعول به (وذكريات من الماضي يطالعها) والضمير للقلب الذي يطالع الذكريات كما قدم (من الماضي) على الفعل والفاعل، فهو لا يطالع كل ما مر عليه من ذكريات وإنما ذكريات تلك الأمسية خاصة.

وأشباه الجمل المقدمة في الغالب تكون لمزيد من التوضيح وإثراء المعنى ودقته، ودليل على قدرة الشاعر في سبك العبارة التي يصوغ بها المعنى، فالاستطراد من سمات الشعر عموماً والرومانسي خصوصاً، لأن الرومانسيين ذوي حس مرهف ميال للدقة في التعبير.

ومن تزاحم المعاني في الذهن والتي تؤدي إلى تدافع الجمل والربط بينها أو عطف بعضها على بعض قوله مخاطباً قلبه:

يا قلب وادي الصبا حالت مسارحه   وأقفرت من صباياه الجميلات

بعطف (أقفرت) على جملة (حالت) للإتفاق في الخبرية وزمن الفعل، فارتبط البيت بعضه ببعض، وتماسكت أجزاء الكلام في صياغة

تراثية يلجأ إليها الشاعر بين الحين والآخر، حين يجد أنه هكذا يفدن‍ـــل تناول المعنى وصياغته صياغة تقليدية موروثـــة قـد تكـون أنســب لملاءمتها مع حال الشاعر الحالم الحزين، الذي يعيش تجربـــة واقعيـــة حقيقية.

والتزام الشاعر التصريع في ثلاثة أبيات متفرقة في أول القصيـدة (ليلاتي، صباباتي) وفي البيت التاسع (أناتي، آهاتي) وفي البيت التاســع والعشرون (نداءاتي، صيحاتي) إذن يمكن القول أن الشاعر أقــام بنـاء قصيدة على تشكيلة صوتية، حددت إيقاعها باعتماده التصريـــع أحيانــاً والوزن (البحر البسيط) وما يتميز به هذا البحر من خفة فـــي الإيقــاع كذلك القافية (التاء المكسورة) وما جلبته باستمرار من كلمـــات علـــى صورة جمع المؤنث مثل (صبابات، رسالات، آهات، جميلات، أويقات، خميلات، جنات، لجات) إلى غير ذلك الكثير من الألفاظ.

كذلك اتصال القافية بضمير المتكلم (الياء) مثل : (مناجـــاتي ، غاياتي ، صيحاتي ، ثاراتي) إلى غـير ذلك مـــن كلمــات زخــرت بحروف المد.

وكذلك ورود الكثير من الكلمات اتصل بها ضمير الغيبـــة (هـــا) الدال على المؤنث مثل: (كواكبها، مفارحها، لياليها) وقد ورد معظمـــها في نهاية الشطر الأول، فكل أساليب التأنيث التي وردت ناسبت العنوان إذ جاء على صورة المؤنث...

لذا نجد أن العنوان، والوزن، والقافية، وتفشي أســـاليب التـــأنيث ترتبط جميعاً بالدلالة الكلية للقصيدة، ذلك بالإضافة إلى حـــروف المـــد واللين وتكثيف الطاقة الصوتية والتكرار المتجانس للحروف والضمـــائر المتصلة زاد من قوة الإيقاع في القصيدة.

ويتضح من تحليل أبيات القصيدة، رغبة الشاعر في الاستطراد واضعاً مشاعره المتداعية في تلك الليلة الباردة، وما تراكم في نفسه من مشاعر الألم والحزن، حيث اختار الأمسية الباردة إطاراً زمنياً لاسترجاع ما مضى من أمسية هانئة لذلك نراه يخاطب البحيرة والليلة، ويناجي الطبيعة، فجعل المعاني الجزئية تتمحور حول علاقته بذلك المكان، فقد بدا من النسيج اللغوي للقصيدة أنه لم يبعد عن هذا الإطار حيث دارت القصيدة في فلك المكان والزمان، يسترجع الأمسية الأولى، وهو يعيش في زمان الأمسية الثانية.

وقد اعتمد النص على خمسة أبنية فنية تشكيلية ساعدت للحصول على اللفظ الذي يؤسس القافية وهذه الأبنية: المضاف إليه، الصفة، عطف المتناسب والجار والمجرور والمفعول به.

فالمضاف إليه مثل: (بعض أشتات)، (شطآن البحيرات)، (علياء جنات).. فقد كثر تناوله..

ومن الصفة مثل: (الغر المضيئات)، (القاهر العاتي)، (فجرها الشاتي)..

ومن عطف المتناسب: (ضفات ولجات)، (دمعي وأناتي)، (أوطاري ولذاتي)، (أمسية وليلات).. (الحقول وشطآن البحيرات)، (وجدي وثاراتي).. وقد خدم عطف المتناسب في إثراء القصيدة بالمعاني المتناسبة..

ومن الجار والمجرور (للحسن آياتي)، (بالنضيرات)، (من خيالات)، (من أويقات).. إلى غير ذلك من أساليب الجر التي كثر ورودها في القصيدة بصفة عامة..

أما المفعول به ففي مثل: (ومن يسر إلى الوادي مناجاتي)، (أمـا ترد على الأيام صيحاتي).. وقد قل استعمال المفعول به في لفظ القافيـة بالمقارنة بالتشكيلات الفنية الأخرى..

ولكن من الملاحظ أن كل هذه التشكيلات قد ساعدت علـى ورود اللفظ المناسب للمعنى قبل أن يكون مناسباً للقافية، كما أنها كانت مـن أهم عوامل رسم الصور المتتابعة في البناء الشعري..

ومن الواضح أن الشاعر ليس مغرماً بأساليب القصر، والشـرط، لأنها لا تناسب الجو العام لقصيدته التي تعتمد على أسلوب الوصـف، والوصف يحتاج أكثر إلى التقديم والتأخير والحذف والفصل والاستئناف لإعطاء الفرصة لمزيد من الجمل الوصفية، ومن الأسـاليب الإنشـائية التي اهتم بها كما اتضح النداء والأمر، ولم يكن الشاعر ميالاً لتوظيـف ألوان البديع إلا في أضيق الحدود مع ملاحظة أنـه لا يسـتدعي الفـن البديعي بغية الزخرف اللفظي، وإنما ما ورد منها جاء عفوياً اسـتدعاه المعنى وكان من أظهر هذه الفنون المجانسة بين الحروف والتي أغنـت القصيدة بإيقاع موسيقي أسهم إسهاماً فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة..

التشكيل الفني للصورة:

والصورة الشعرية في القصيدة ذات أبعـاد وتشـكيلات منحـت الأسلوب كثافة المعنى مما جعل القصيدة تفيض بالإيحاءات التي بنيـت على تبادل مجالات الإدراك، فأصبحت قادرة بما تملكـه مـن تقانـات إيقاعية، وما تتمتع به من أصالة فنية على جذب القارئ إليها..

فقد استطاع الشاعر أن يشحذ للكلمة كل مقومات الحياة والتأثير والفعالية بوضعها في السياق المناسب والتركيب الذي يساعدها مع ما جاورها من الألفاظ أن تخلق سياقاً لغوياً قادراً على التجاوب، لتخرج التجربة الشعرية بصورة كلية هي ثمرة التفاعل بين كل الصور الجزئية والمركبة لتكون كلاً متكاملاً هي القصيدة، وثمة أساليب مختلفة لبناء الصورة..

إن الأمسية الماضية التي استدعاها الشاعر بأدق تفاصيلها في تلك الأمسية المحزونة إنها حقيقة لا داعي للمزايدة واعتبارها رمزاً، فهو يصف مشهداً حقيقياً حضره وعاصره، وظف من أجله التراكيب والصياغات والصور والإيقاع الصوتي المتنوع، وكلها من المكونات الأساسية لإنجاح العمل الفني، والخيال بعناصره المختلفة يسهم بدور كبير في عمليات الانتقاء، والتأليف، فبقدر عناية الشاعر في انتقاء الأساليب، وبالتالي انتقاء التأثيرات الصوتية من خلال المجانسة بين الحروف وتكرارها، بقدر عنايته بالصورة، التي تساعده على توليد الإيقاع، ومزج حركة الصورة بالإيقاع الموسيقي، بما يوحي في النهاية بالتجربة الشعورية، التي تجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر..

ويتضح من الدراسة أن الشاعر لم ينسج فقط على منوال الموروث التصويري القديم، وإنما أطلق لخياله العنان لتصوير ما أحس به إبان تجربته التي مضت وحاله أثناء أمسيته المحزونة، فإن ثمة طرفان متناقضان: أمسية مفرحة، وأمسية أخرى محزون، وهدف الشاعر هو المقابلة بين حالتيه، لذا جاءت لغة القصيدة معتمدة على

المجاز، لأنه محتاج إلى استدعاء معنى المعنى، أو بمفهوم الأسلوبية ما يسمى بالتحول الدلالي، الذي يخدم الخيال، ولكل شاعر دائرة الخيال الخاصة به، وخيال شاعرنا مشبع، بمناظر الطبيعة في بلدته والبلدان القريبة منه، فالبحر والصحراء والشجر، من أهم العناصر المكونة للوصف عنده، وقد منحه البحر سعة أفق وبعد نظر، ومنحه التقاء البحر بالصحراء عبقرية العالم المستوعب لضريبة الحياة، وتعقيداتها، متقبلاً صروفها ونوائبها، دون عبوس أو اكفهرار.

والصورة تعتمد على الأسلوب الذي تصاغ به والكيفية التي ترد على هيئتها، والإيقاع الموسيقى الذي تؤثر فيه ويؤثر في قوتها، والتراكيب الخادمة لها والمساعدة في تكوينها..

فأما الصورة التشبيهية فقد تبين ندرة توظيفها في النص حين شبه البقعة التي زارها بالكعبة والصومعة للخيالات تشبيهاً مفرداً متعدد في المشبه، فوظف الرمز الديني (كعبة) والصور مبتذلة تكررت في الشعر الرومانسي ولا تحمل أكثر من مدلولها المجازي..

كما شبه الزورق الذي حمل الشاعر ومحبوبته وسرى في البحيرة بهيئة النجم يسبح في علوي هالات، وهكذا نجد الشاعر غير مهتم بالتشبيه بجميع أنواعه، وقد اعتمد في التصوير على المخيلة التي تشكل البنى التصويرية..

فإذا اعتبر التشبيه بنية ثانوية في النص وليس من السمات البارزة فيه، فإن الاستعارة بجميع ألوانها وخاصة المكنية والتصريحية، كانت من سمات النص الأساس والتي ساعدت بكل أشكالها في الصياغة

الشعرية المحدثة والقديمة، ومن الملاحظ عند تحليل الأبيات أن المشاهد التصويرية اعتمدت بنية المجاز بالاستعارة في حدودها الحسية والعقلية، متخيلة تارة، ووهمية أخرى، حيث قدمت نتاجها الصياغي على مستوى السطح، والعمق بكفاءة إبداعية، وقد حققت تحـولات دلاليـة مكثفـة، أغرقت النص في دائرة المجاز.

فالاستعارة أثبتت قدرتها على تجسيد عمق المعاناة، كما حـاولت جاهدة الارتواء من عناصر الطبيعة فامتلكت القدرة على تطويع الدوال، وتحولاتها البنائية، وقد يُلاحظ في أثناء ممارستها الإجرائية، درجـات التكثيف الواعي والتوازن الذكي، حيث تنزع إلى الخروج بالدوال عـن قنواتها المعجمية الضيقة..

ولنتأمل كيف ألبس الشاعر المحسوسات في الطبيعة رداء العقـل كما أضفى على المعقولات صفات الحركة والتجسـيد، فينـادي الليلـة والبحيرة، ويناجي الطبيعة ويسألها ويحاورها، ويجعل الخمائل تـهفو، والقلب يتلفت ويبكي.. والليالي تغير، ويد الصبا تعبث وكلها وغيرهـا.. استعارات مكنية وتبعية..

ولم يبلغ المجاز حد التجسيم المركب إلا نادراً فـي مثـل قولـه مخاطباً صرخة قلبه:

جوبي مفاوز أيامي فقد صغـرت   من نبع ماء ومن أظلال واحـات

من تشبيه صرخة القلب بهيئة من يجوب في مفاوز أيامـه التـي صفرت من الماء والظلال، ليأتي البيت التالي مكملاً للصورة المركبـة في قوله:

قضى على ظمأ قلبي بها وفمـــي وضلت العين فيها إثـــر غايـــاتي

فإن مفاوز أيامه التي صفرت، تركت قلبه يقضي نحبـــه والعيـــن تضل، وتتمدد الفكرة للبيت التالي، والتي فحواها أن لا مجيب لصرخاته ونداءاته ولا معين له ينقذ قلبه ويروي ظمأه، فيقول:

حتى العواصف صمت عن نداءاتـــي فما ترد على الأيـــام صيحـــاتي

فالعواصف ذات الأصوات العالية صمت عن نداءاته وصيحاته فلم ترددها، وهكذا نستطيع أن نضع الأبيات الثلاثة في صورة كلية تمكـــن الشاعر خلالها ترك انطباع تأثيري عن مدى شعوره بالفراغ العـــاطفي والظمأ ا لنفسي، والصرخات المكتومة التي لا يسمع صداها سواه..

كذلك نتأمل الصورة التي تكونت من الاستعارات فـــي المشـــهد الأخير حيث يخاطب الحبيبة، فيصورها بالقاتلة التي قتلت شـــبابه فـــي يفاعته، وهي التي حرمت أيامه الأولى مفارحها، فالشباب والأيـــام تـــم تجسيدهما في صورة استعارية محسوسة ولا يكتفي الشـــارع باتهامـــه للحبيبة بل يأمرها بأن تترك فؤاده محزوناً يرف على ماضي لياليه وأن تدعه على صخرة الماضي راجياً أن يجد بها منجاتـــه مـــن الصبايـــا والتحنان.. لتظهر الصخرة كمرتكز ضوئي لطوق النجاة لكل غارق في الوجد ملهوف..

إنها صخرة الرومانسيين التي جعلوها أثرهم الذي يقفون عليـــه، يبكون ماضي أحلامهم، إنها الطلل البائد عندها يبكون أحلامهم وآمالـــهم التي تبددت..

هكذا استطاع الشاعر الخروج على المستوى الواقعي للتجربة من خلال الاستغراق في عناصر الطبيعة، وإسباغ صفات تجسيدية عليها ووصف الحبيبة واتهامها بالقاتلة والمجرمة، التي حرمت عليه فرحته..

والصور بشكل عام واضحة وإن تداخلت فلا غموض فيها ولا ابتكار أخاذ كلها من السرد اللغوي الرومانسي المعتاد، وإن كان الشاعر قد نجح في ترك الأثر الفعال في النفوس، لما تتمتع به الصور من صدق فني، يدل على تجربة حقيقية كان كل ما تناوله منها ينم عن مشاعر حقيقية ــ أيضاً ــ وصادقة، وكلها تعود إلى موروث شعوري متمكن في النفس..

أما الكناية فلم يكن لها ما للاستعارة من نصيب أوفر، فأسلوبه صريح واضح وكل ما ورد من كنايات مجازية أي أنها صياغة مجازية يراد بها معنى كنائي:

(يا قلب وادي الصبا حالت مسارحه)..

(أقفرت من صباياه الجميلات)..

(ما في حياتك من سلوى تلوذ بها)..

فيكني عن فراغه العاطفي، وواضح اعتماد الكناية على المجاز، والشاعر لم يجعل الرمز وسيلته للتصوير، وقد جاء بصورة طولية ممتدة تتشكل من حركة الزمان الماضي والحاضر والمستقبل، وتعتمد في ذلك على لونين من التصوير: تصوير الطبيعة، وتصوير المشاعر، التي تبدو حزينة يحلق في أجوائها الوجوم كحزن الطبيعة الموحشة التي فقدت كل مظاهر الجمال..

فالصورة ترتكز على عنصر البناء العاطفي وعلى تجربة الشاعر الحية أكثر من ارتكازها على عنصر الحركة، فإن البناء العاطفي قد منح الصورة حيويتها ودفقها وتحركها ضمن النسق العام والموحد بين المكان والزمان والذات، وقد ارتكزت على المظاهر المادية بجانب ارتكازها على المظاهر المعنوية، بما لديها من دلالات رمزية تعكس جانباً من معاناة الشاعر التي يحياها داخل نفسه، وما تفرزه من معاني الحرمان والألم حين يصور الطبيعة وقد انقطع عنها كل مظهر للجمال..

هكذا جاءت قصيدة الأمسية المحزونة دفقة شعورية تعبر عن وقفة من وقفات الرومانسيين يبكون حبهم الضائع، يتوحدون مع الطبيعة الملهمة، الطبيعة الملاذ، الطبيعة الأم..

الخـــاتمة

إن الجدل العميق بين الماضي والحاضر الــــذى أثــاره شـــعراء المدرسة الحديثة ، وما أسفر عنه من وجود فريق يطالب برفض كل ما هو قديم واعتباره تراثًا عفى عليه الزمان ، لن يوفى بمتطلبات العصر ، ووجود فريق آخر يطلب التجديد ولكن لا ينفى الاستفادة من الـــتراث ، ووضع هذا المحصول التراثى فى مكانته المرموقــــة باعتبــاره مــددًا ومركز انطلاق للتطور والتحديث ، فظهرت عند البعض تلك القطيعـــة المعرفية مع التراث ولكن نلحظ أن كلا الفريقين قد تأثر إراديّـــا أو لا إراديًا بالتراث لأنه لا يمكن لإبداع أن يتأتى من فراغ .. ولابـــد مــن التواصل ، والتعامل مع الزمن تعاملاً كونيًا ، بمعنى أن كل من قُدر لــه الإبداع وأعدَّ لأدبه موقعًا مرموقًا بين المبدعين، لا محالة أنه قرأ التراث جيدًا ثم أبدع جديدًا ، إذاً لا يوجد المولود من فراغ ، ولا يوجد عمـــلاً إبداعيًا خلق من لا شئ ..

لذلك كان من الضرورى التعامل مع التراث تعاملاً أكثر احترامًـا وتقديرًا لما تركه من سبق ، فهذه الهجمة على العمود الشعرى لوحظ أن الشعراء لم يتمكنوا من التخلص نهائيًا منه .. فالمبدع يختار من القديــم ما يناسب احتياجات عصره ، وإن كان الشعراء قد جددوا فى الصيـــغ والأساليب وتوكيد المعانى ، فإنهم لم يكونوا مرحلة فصل تام بين الجديد والقديم ، لذلك نجد فى أشعارهم نماذج وأساليب وصيغ صورة للقديم .

انتهت الدراسة إلى وجوب احترام كل إبداع جديد يكون إضافـــة إلى ما سبق ويكون نقله إلى مراحل جديدة من التصوير والتجديـد ، ولا ضرر فى الاستفادة من القديم إذا كان يفيد منه الشاعر وينقـل الشــعر

من إبداع إلى إبداع . وأثبتت الدراسة أن الموسيقى الشعرية ضرورة ، تضيف إلى العمل الفنى عمقًا وجمالاً ، وليس المقصود بالموسيقى الشعرية مجرد رنين نسمعه وجرس موسيقى ، بل من الضرورى أن يشكل وجودها عنصرًا جماليًا وقوة أداء ، ولا تفتعل افتعالاً . مع العلم أنها ليست وحدها التى تخدم النص ، لذلك لابد من الاهتمام بالأسلوب كأداة فى يد الشاعر للتعبير عما يريد .

إن وجود بكائيات فى الشعر الحديث يدل على أن المشاعر الإنسانية واحدة فى كل زمان ومكان ، وما يتغير هو أسلوب التناول وطريقة الأداء .

اتضح أيضًا صدق التجربة الشعرية فى النماذج المختارة ، وكيف أن الشعراء عبروا بأمانة عما يجيش فى صدورهم . ليظل هذا الغرض الشعرى حيًا فى نفوس الشعراء كلما آلمهم الفراق وأحزنهم البعاد .

ظهر من الدراسة - أيضًا - استخدام الشعراء لأساليب جديدة وصياغات مبتكرة متأثرين فى ذلك بشعراء الرومانسية فى عصر نادى شعراؤه بالتجديد ، والتعمق فى أغوار النفس والهروب إلى الطبيعة يبثونها آمالهم وآلامهم .

كما تبين اهتمام الشعراء باللغة الشعرية كأداة توظيفية يتعاملون معها من منطلق القصد إلى التعبير الصادق ، فجاءت معبرة عما يجيش فى صدورهم ، وما يؤلمهم من مظاهر الفراق .

وتأكد من خلال الدراسة أن شعراء الرومانسية قد تأثروا بهذا التيار السائد ، وأن اهتمامهم بابتكار صياغات جديدة لم يغنهم عن اللجوء إلى بعض التعابير والصياغات القديمة ، وأن لغة المجاز هى اللغة السائدة التى أبدعوا فى استعمالها .

المراجـــع

- إعجاز القرآن للباقلانى . دار الكتاب العربى ، بيروت .
- أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر ، كمال نشأت ، دار صادر ، بيروت .
- الإعجاز البلاغى ، د. محمد محمد أبو موسى ، م وهبة . القاهرة ١٤١٨ / ١٩٩٧ م.
- ابن الرومى حياته من شعره للعقاد بيروت لبنان .
- الإيضاح للخطيب القزوينى تحقيق د. عبد الحميـــد هنـــداوى ط المختار ، القاهرة ١٩٩٩م .
- اتجاهات البحث الأسلوبي د. شكري عياد ، الرياض ١٩٨٥ م .
- الأدب العربى المعاصر فى مصر ، شوقى شيف دار المعارف .
- أفاعى انفردوس ، إلياس أبو شبكة، بيروت لبنان ط٣ ، ١٩٦٢م.
- أسرار التكرار فى القرآن محمود حمزة ، تحقيـــق عبـــد القـــادر عطاط ، دار الاعتصام ط١ .
- أسس النقد الأدبى ، د. أحمد بدوى ، دار الفكر العربى بيروت .
- أضواء جديدة على جبران ، توفيق صايغ دار الشـــرقية بـــيروت ١٩٦٦م .
- الاتجاه الأسلوبي البنيوي ، د. عدنان حسين قاسم . الدار العربيـــة للنشر والتوزيع ٢٠٠١ م .
- البديع لابن المعتز ، تحقيق كراتشوفسكى ، دار صادر ، بيروت .
- البنيات الأســـلوبية ، د. مصطفـــى الســـعدني ، ط. المعـــارف ، إسكندرية ١٩٨٧ م .

- البيان النبوى د. بدوى طبانة ، دار الوفـــاء ، المنصـــورة ط١ ، ١٩٨٧م .
- التعبير البياني د. شفيع السيد دار الفكر العربى ١٩٩٥م .
- التفسير النفسى للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت.
- تاريخ الأدب العربى ، أحمد حسن الزيات ، دار المعرفة بيروت .
- حركة النقد الحديث والمعاصر د. إبراهيم الحاوى. ط١ ، ١٩٨٤م.
- حديث الأربعاء ، طه حسين ، ط الحلبي ، القاهرة .
- حافظ وشوقى ، طه حسين ، دار الفكر العربى ، بيروت .
- الحداثة الشعرية العربية د. خليل أبو جهجة دار الفكر بيروت .
- ديوان " الينبوع " لأبى شادى ، بيروت لبنان .
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فـــى لبنـــان يمنـــى الأسعد ، دار الفارابى بيروت ١٩٧٩م .
- الديوان للعقاد والمازنى ط٣ القاهرة .
- ديوان امرئ القيس ، دار الكلم الطيب ، دمشق بيروت .
- ديوان خليل مطران ط١ بيروت لبنان ١٩٧٥م .
- ديوان ذى الرمة ، شرح الأصمعى ، تحقيق د. عبد القدوس أبـــو صالح مؤسسة الإيمان ، بيروت .
- ديوان الخنساء دار صادر بيروت .
- ديوان أبو نواس ، تحقيق بدر الدين حاضرى وآخر ، دار الشرق العربى ، بيروت ١٤١٢هـ/١٩٩٢ م .

- ديوان إبراهيم ناجى دار العودة بيروت ١٩٩٩م .
- ديوان عمر بن أبى ربيعة ، دار صادر ، بيروت .
- ديوان ذكريات شباب ، للأستاذ عبد القادر القط ، بيروت .
- ديوان ابن عربى ، دار صادر ، بيروت .
- ديوان أبى تمام للوصولى ، تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .
- ديوان البحترى ، دار صادر ، بيروت لبنان .
- ديوان ذكريات شباب عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت .
- ديوان ابن زيدون ، شرح وتحقيق عباس إبراهيم ، دار الفكر العربى ، بيروت ط١ ١٩٩٦ م .
- سقط الزند لأبى العلاء المعرى ، شرح أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤١٠هـ/١٩٩٠م .
- شرح ديوان على محمود طه. شرح وتحقيق د. محمد نبيل طريفى. دار الفكر العربي ، بيروت ٢٠٠١ م .
- الشعر والتجربة ، أرشيبالد ماكليش ، ترجمة سلمى الخضراء ، ط دار اليقظة بيروت ١٩٦٣ م .
- الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ط٢ الأندلس بيروت ١٩٨١ .
- الصورة فى الشعر العربى على البطل ، ط١ بيروت ١٩٨٠م .
- الطريق لرئيف خورى ، المجلد الرابع ، بيروت ١٩٤٥م .

- علم البديع د. عبد العزيز عتيق دار النهضة العربيـــة ، بـــيروت ١٩٨٥م .
- علم المعانى د. عبد العزيز عتيق دار النهضة العربية بيروت .
- العمدة لابن رشيق جـــ١ ، دار الفكر العربى ، بيروت .
- قانون البلاغة لأبى طاهر البغدادى تحقيـــق د. محســن عجيـل الرسالة بيروت ط٢ ، ١٩٨٩م .
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى ، د. محمد عبد المطلب، لبنان بيروت ١٩٩٠ م .
- كتاب عبد الله ، أنطون غطاس كرم ، دار النهار بـــيروت ط٢ ، ١٩٧٩م .
- لباب البيان د. محمد شرشر ، دار الطباعة المحمدية ١٩٨٧م .
- المثل السائر لابن الأثير ، بيروت لبنان .
- المجدلية ، سعيد عقل . المكتبة التجارية ، ط١ بيروت ١٩٦٠ م .
- مختار الصحاح ، دار الفكر العربى بيروت ١٩٩٧م .
- المقتطف ، مقال لخليل مطران .
- من قضايا اللغة والنقــد والبـــلاغة ، د. عبد الرؤوف مخلــوف ، م الفلاح ، ط الكويت ١٤١٠هـــ / ١٩٨١م .
- المجموعة العربية الكاملة ، جبران خليل جـــبران ، دار صــادر بيروت .
- المعجم الوسيط ، دار صادر بيروت .

- محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ، محمد منـــدور ، دار نهضة مصر .
- مجلة الأسبوع عدد ٢٦ سبتمبر ١٩٣٤م.
- مجلة فصول ، المجلد ١ عدد ١١٥٠١ .
- مقالة فى اللغة الشعرية ، ط١ المؤسسة العربية للدراسات بـيروت ١٩٨٠م .
- نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلـــوم الاجتماعية دمشق ط خالد الطرابيشى ١٩٧٢م .
- النقد الأدبى، د. عماد حاتم، دار الشرق العربى ، بيروت ١٩٩٤.
- النقد المنهجى، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٢.
- النصوص الأدبية ، د. عبد الحليم محمود ، عكاظ ، ط١ ١٩٨٢.

فهرس الموضوع

إهـــــداء	٧
مقدمـــة	٩
تمهيــد	١١
نماذج لأشهر بكائيات الشعر القديم :	١٤
* أحمد زكى أبو شادى	٢٦
حياته ، ثقافته ، آثاره ، آراء حول شاعريته	٢٦
الأطلال	٢٩
التحليل البلاغى للأبيات	٣١
معالجة بلاغية نقدية	٤٣
* إبراهيم ناجى	٥٤
حياته ، ثقافته ، آثاره ، آراء حول شاعريته	٥٤
صخرة الملتقى	٥٩
التحليل البلاغى للأبيات	٥٩
معالجة بلاغية نقدية	٧٤
* على محمود طه	٧٩
حياته ، ثقافته ، آثاره ، آراء حول شاعريته	٧٩
لمحة عن بكائياته	٨٣
الأمسية المحزونة	٨٨
التجربة الشعرية فى القصيدة	٩١
التحليل البلاغى للأبيات	٩٣
معالجة بلاغية نقدية	١١٤
الخاتمـــة	١٤٣
المراجـــع	١٤٥